

anuario
2004
INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO



ANUARIO 2004

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
"FLORIÁN DE OCAMPO" (C.S.I.C.)

**anuario
2004
INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO**



ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 21 – 2004

EDITA:

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS “FLORIÁN DE OCAMPO”

Director: Pedro García Álvarez

Secretario de redacción: Ángel Luís Esteban Ramírez

Consejo de redacción: Miguel Gamazo Peláz, Julio Pérez Rafols, Jesús Álvarez de Prada, Hortensia Larrén Izquierdo, María Concepción Rodríguez Prieto, D. Eusebio González García, D. Arsenio Dacosta Martínez, D. Juan Andrés Blanco Rodríguez, D. Jesús Carlos Portales Gato, D. Tomás Pierna Belloso

Secretaría de redacción: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Ramos Carrión 11 – 49001 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@helcom.es

SUSCRIPCIONES, PRECIOS E INTERCAMBIO:

Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Ramos Carrión 11 – 49001 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@helcom.es

Los trabajos de investigación publicados en el ANUARIO DEL I.E.Z. “FLORIÁN DE OCAMPO” recogen, exclusivamente, las aportaciones científicas de sus autores. El Anuario declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de la propiedad intelectual o comercial.

© Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
Diputación Provincial de Zamora
Diseño de portada: Ángel Luís Esteban Ramírez
Imprime: Imprenta Cícero, Plaza Santa Eulalia 5
49002 Zamora (España)
Depósito Legal: ZA – 49-2006

ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 20 - 2003

ÍNDICE

ARQUEOLOGÍA:

- Las Majadas, Villarino tras la sierra (zamora): desmentido dolménico y grabados de época incierta
Germán DELIBES DE CASTRO 13
- Seguimiento de los trabajos de limpieza y restauración de los restos de la muralla presentes en el jardín del Palacio del Obispo, en Toro (Zamora)
Gregorio José MARCOS CONTRERAS, Jesús Carlos MISIEGO TEJEDA,
Miguel Ángel MARTÍN CARBAJO, Francisco Javier SANZ GARCÍA,
Maria Isabel GARCÍA MARTÍNEZ y María Eugenia MARTÍN MAESO .. 23
- Intervención arqueológica en el solar de plaza de San Julián del mercado, nº 2,
en Zamora
Francisco Javier SANZ GARCÍA, Miguel Ángel MARTÍN CARBAJO,
Gregorio José MARCOS CONTRERAS, Jesús Carlos MISIEGO TEJEDA,
Emilia FERNÁNDEZ ORALLO y Ana M^a SANDOVAL RODRÍGUEZ 37
- Excavación y seguimiento en el solar de la calle la plata, 12-14, de Zamora
Ana M^a SANDOVAL RODRÍGUEZ, Miguel Ángel MARTÍN CARBAJO,
Gregorio José MARCOS CONTRERAS, Jesús Carlos MISIEGO TEJEDA,
Francisco Javier SANZ GARCÍA y Pedro Francisco GARCÍA RIVERO.... 57
- Intervenciones arqueológicas en dos terrenos extramuros de la capital
Zamorana: los solares de la calle trascalillo 32-33 y trascalillo 11
Miguel Ángel MARTÍN CARBAJO, Francisco Javier SANZ GARCÍA,
Jesús Carlos MISIEGO TEJEDA, Gregorio José MARCOS CONTRERAS,
Emilia FERNÁNDEZ ORALLO y Ana M^a SANDOVAL RODRÍGUEZ..... 71

AGRICULTURA Y GANADERIA:

- La raza sayaguesa, un patrimonio autóctono zamorano
 José Emilio YANES GARCÍA 105

ARTE:

- Sebastián Ducete y Esteban De Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco
 Luis VASALLO TORANZO 119

GEOLOGÍA:

- Precisiones sobre los sistemas fluviales eocenos en Benegiles (Zamora), borde oeste de la cuenca del Duero
 Jaime DELGADO IGLESIAS y Gaspar ALONSO GAVILÁN 141
- Estudio de los sedimentos eocenos en el valle del Valderaduey, área de zamora-Cubillos-Benegiles, provincia de Zamora, oeste de la cuenca del Duero
 Jaime DELGADO IGLESIAS 153

HISTORIA:

- Viriato, el héroe-caudillo hispano de la Lusitania, frente a Roma
 José María Manuel GARCÍA-OSUNA Y RODRÍGUEZ 173
- El Hidalgo zamorano Don Atilano Mateo Rodríguez de Valcárcel, caballero de la Reina Isabel de Farnesio y los bienes de su carta DE DOTE (1734)
 José Luis BARRIO MOYA 201
- La Junta de reparación de templos de la Diócesis de Zamora (1862-1876)
 José Luis HERNÁNDEZ LUIS 213
- Conflictividad social y bandolerismo en Zamora a finales del antiguo régimen.
 José María RAMOS SANTOS 229

Monarquía, iglesia y poder concejil en Zamora durante la baja edad media. Análisis tipológico de los conflictos Jorge DÍAZ IBÁÑEZ.....	241
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

LITERATURA:

León Felipe sigue vivo. (aproximaciones generales a su persona a través de sus versos) Guillermo DEL RÍO CANAS	257
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

SOCIOLOGÍA:

Salud y planificación familiar de las mujeres del medio rural zamorano Valentina MAYA FRADES	281
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

CONFERENCIAS:

FRITZ KRÜGER, VIDA Y OBRA

Fritz Krüger. Una semblanza biográfica Artur QUINTANA I FONT	319
-----------------------------------------------------------------------	-----

La obra lingüística de Fritz Krüger sobre Zamora Juan Carlos GONZÁLEZ FERRERO	345
----------------------------------------------------------------------------------------	-----

HOMENAJE A DELHY TEJERO

Relación de Delhy Tejero con artistas valentinos. Laura ANTOLÍN ESTEBAN	365
----------------------------------------------------------------------------------	-----

Las distintas necesidades expresivas de Delhy Tejero Tomás SÁNCHEZ SANTIAGO	389
--------------------------------------------------------------------------------------	-----

Invisibilidad de una pintora Isabel FUENTES	397
------------------------------------------------------	-----

Delhy Tejero, pintora vanguardista, entre la tradición y el Art Dèco. Teresa ORTEGA COCA	403
Trayectoria artística de Delhy Tejero Inés GUTIÉRREZ-CARBAJAL	413
NECROLÓGICAS:	
In Memoriam: WALDO SANTOS GARCÍA Julián SANTOS VILLASEÑOR	435
MEMORIA ACTUAL DE ACTIVIDADES	439
NORMAS PARA LOS AUTORES	457
RELACIÓN DE SOCIOS	461

CONFERENCIAS



HOMENAJE A DELHY TEJERO

LAS DISTINTAS NECESIDADES EXPRESIVAS DE DELHY TEJERO

TOMÁS SÁNCHEZ SANTIAGO

El 15 de noviembre de 1937, en una pequeña pensión de Florencia, la pintora Delhy Tejero escribe una anotación a lapicero, unas cuantas palabras destinadas a perderse en el fragor del mundo –de aquel mundo precario e inestable- pero que milagrosamente han llegado hasta nosotros en una de las numerosas libretas a las que ella llamaba cuadernines. La anotación comenzaba así: "*Tengo pena de mi nombre*". Quien escribía eso no tenía edad –su miedo a envejecer la empujó a hacer piruetas con sus años hasta el final de su vida- ni tenía país –sumido en una guerra horrorosa que ella nunca comprendió- ni siquiera eso que denominamos con un pellizco de gracia "tierra chica", pues para ella su añorado Toro estuvo siempre unido al recuerdo de una severidad casi mortal durante su infancia (comedores conventuales, visitas semanales al cementerio) que siempre le gotearía sobre su espíritu como un aceite sombrío. Con el tiempo, esta criatura tampoco tendría obra, que se propuso destruir como si la perfección que ella anhelaba no tuviese que ver con ninguna manifestación visible. Negarse a sí misma –biografía, origen y obra- fue el camino que tuvo que elegir Delhy Tejero para salvarse del mordisco de la temporalidad.

Así, con un pasado espinoso, un presente suspenso en incertidumbres de todo tipo –empezando por las continuas estrecheces económicas- y un futuro todavía más vulnerable, la pintora Delhy Tejero parece encarnar en sí misma la dura experiencia de no poder contar con una identidad suficientemente sólida como para moverse con cierta confianza en una época y en un espacio, la Europa engolfada en el siniestro preludeo de una guerra mundial, en el que sólo las individualidades poderosas sabrían oponer resistencia a tanta inestabilidad. Y Delhy estaba asustada. Incluso, como antes hemos dicho, asustada de su propia médula, de lo más inmediato que un ser humano puede presentar ante los otros: su nombre, su edad, su origen.

No es ésta la ocasión de entrar a analizar el magma biográfico de la artista toresana, que podría explicar su atormentado desasosiego. Pero hay que decir que por encima de su personalidad, ciertamente compleja y tortuosa, habría otra razón exterior, común a tantos hombres y mujeres nacidos en los bordes del siglo XX, que explicaría esa sensación de pérdida de raigambre, de cualquier raigambre.

No debe olvidarse que Delhy Tejero forma parte, por edad y por formación estética, de la generación del 27. Ella nace dos años después de Cernuda y Alberti, y uno después de M^a Teresa León. Pertenece por derecho, pues, a esa facción de la generación que será luego conocida como "el otro 27", hombres y mujeres –pintores, músicos, poetas– un poco desatendidos al quedar sepultados bajo la sombra descomunal de nombres y obras que todos hemos invocado tantas veces. Ya se sabe que esta generación se forma vital y estéticamente en la búsqueda de un equilibrio capaz de conciliar los extremos. Lorca llega al surrealismo de *Poeta en Nueva York* mientras sigue rastreando canciones populares españolas que armoniza; Alberti escribe *Sobre los ángeles* sin dejar de reivindicar ese neopopularismo que hay en otros libros suyos. Falla y, más próximo a nosotros, el compositor burgalés Antonio José, parten de una estilización del folclore. Fue, como sabemos, una generación soberbia de intelectuales y artistas que acometió la difícil empresa de llegar a un lenguaje moderno sin desdeñar lo tradicional. Difícil horizonte para aquellas horas de creciente crispación.

En realidad, los intelectuales y artistas que nacen en los bordes del siglo XX se acomodan como pueden en ese filo y acaban por constituir una generación de doble mirada opuesta: de una parte los que se vuelven hacia el pasado; de otra, los que se entregan al futuro; cualquiera de esas dos posturas no fue operación fácil. Unos, prudentes y contentadizos con el rostro de un mundo en descomposición irremediable, trataban de comprender y traducir las nuevas formas expresivas; otros, más arriesgados y rebeldes, dispuestos a participar en la creación de una nueva sensibilidad, tuvieron siempre sobre sí la sombra de una estética no por agotada menos resonante. Hijos de la conformidad contra hijos de la revolución. Y todos ellos testigos de la fractura del mundo en dos mitades desiguales: la que pretendía mantener los cánones que provenían del último tercio del siglo XIX y la que se veía sumida en el cúmulo de novedades e irrupciones de todo tipo que identifica a las dos primeras décadas del siglo XX. Había que optar por entregarse a lo consabido o aventurarse hacia lo aún no fundado. En palabras de Guillermo de Torre, había que optar entre *la aventura o el orden*.

Delhy Tejero estaba colocada en las peores posiciones para asumir con suficiente naturalidad esa tensión: era mujer, pertenecía a una familia de hondas convicciones religiosas y tradicionales, había nacido en un ámbito rural alejado del bullicio en que se resolvía el mundo en aquellos momentos y, para colmo, sintió enseguida el aliento del Arte, con mayúscula y sin adjetivos, en una época en que el arte se adjetivaba obligatoriamente. ¿Alguien se extrañará de que llegara a sentirse incómoda de sí misma? ¿De que no cupiera en su propio cuerpo, de que no quisiera saber su edad, de que se compadeciera de su propio nombre?

Se ha dicho recientemente a propósito de M^a Teresa León, quien también había

padecido los rigores de una infancia y adolescencia burgalesas, que como todos los artistas de la vanguardia se vio forzada a sustituir los lazos "de filiación" –familia, hogar, expectativas de un destino manso- por otros lazos "de afiliación" estéticos, morales o ideológicos, lo que suponía sin remedio romper todos los vínculos con un pasado que era un lastre para desarrollar una nueva conciencia. Delhy Tejero sufrió las consecuencias de esa misma llamada. Pero su conciencia hipertrofiada le impidió romper abruptamente con cuanto podría entorpecer su viaje a una nueva identidad.

Tres factores condicionaron la evolución estética e ideológica de la artista toresana. En primer lugar, el fuerte ancestralismo de su lugar de origen. En nuestra tierra no hay nacionalismo; ni siquiera sentimiento regionalista. Hay eso: ancestralismo, el valor de lo secular por sí mismo, el culto atávico a la inmovilidad, el recelo o la repugnancia ante cuanto pudiese desordenar la memoria antigua. De ahí viene en primera instancia uno de los signos más hondos de la pintura de Delhy Tejero. Los rostros de los hombres y las mujeres de Delhy Tejero tienen una solemnidad racial que va más allá de su individualidad. Hay en el archivo familiar un dibujo de un ama de cría, de nombre Sagrario, verdaderamente portentoso en este sentido. No es sólo una persona. Es la representación de todo un pueblo, un pueblo con el que no siempre estuvo Delhy en sintonía. Aquellas mujeres que tantas veces pintó, mujeres de factura moderna y, sin embargo, ataviadas con el traje regional, ¿no podrían simbolizar esa imposibilidad de sacudirse el espíritu del pasado? Y el hieratismo distante con que posan ¿no será síntoma también de una identidad forzada, como la de su creadora, tal como si esas criaturas no se viesan correspondidas por una puesta en escena acorde y quisieran distanciarse, huir de la emoción de lo cercano hasta la nieve del desapego...?

Un segundo factor condicionante vendría de la formación de corte regeneracionista que ella tuvo en Madrid. La educación que se ofrecía en la Residencia de Señoritas sobrepasaba, desde luego, la formación de cualquier mujer convencional de la época. Y mucho más la de quien provenía de aquel origen eminentemente rural, religioso y conservador al que acabamos de referirnos. El encontronazo tuvo que ser brutal. El ambiente europeísta de la Residencia, por donde pasaban conferenciantes y artistas –allí ella conocería a Lorca y a la familia de Valle-Inclán- distaba leguas de lo que acababa de dejar en su querida tierra. Así, frente a un mundo cerrado y anacrónico en el mejor sentido se abría ahora un horizonte fundado en la necesidad de un espíritu libre. Esta educación de carácter novecentista –no olvidemos que Giner o Fernando de los Ríos son quienes alientan esta propuesta, posteriormente asumida por Ortega- hará impresión en su carácter. La gravedad laica y un fuerte espíritu ético jugaban en contra de la posibilidad de que la pintora toresana pudiese entrar sin prejuicios en la vorágine de la Vanguardia. Precisamente

éste es el tercer factor que influirá en la evolución de Delhy Tejero: la atracción fascinante de las novedades de todo tipo que desde la década de los años veinte, incluso antes, ya impregna España, acompasándola por vez primera a Europa.

De modo que de una parte el estigma del ancestralismo, que la persigue desde su infancia; de otra, la formación en un espíritu novecentista de corte intelectual, respetuoso y tolerante que se le imbuye en la mítica Residencia de la calle Fortuny; y, por fin, el cúmulo de novedades que renueva como nunca el panorama artístico y social español son tres propuestas imposibles de conciliar entre sí en una sensibilidad de alto voltaje como era la de Delhy. Había que optar. Y Delhy no optó. Máxime cuando encontró un espacio amable, ecléctico y suficientemente ancho como para navegar en ese equilibrio que caracterizó a toda su generación. Nos referimos al Art Déco, que llega de Europa a dejar su huella en todo: en fachadas, en anuncios publicitarios, en muebles, en carteles, en cuadros, en objetos... El Art Déco fue en los años veinte y treinta, hasta que otros aires más negros acabaron con él, el signo de la modernidad. Sin programas ni manifiestos, sin pontífices teóricos, sin sectarismos claudicantes, este arte versátil y sin agresividad parecía hecho a propósito para conciliar lo a primera vista inconciliable: la superposición de modernismo, vanguardia y novecentismo (es decir, fantasía, rebeldía y moral) en una mezcla sincrética de propuestas y sin estridencia alguna. Ése era el espacio a propósito para Delhy.

Ella supuso entonces que el Arte sin apellidos, un ideal en el que siempre creyó, se cumplía en la irrupción de esas formas que abarcaban todo y cuyo fin era en principio embellecer la vida cotidiana. Lo Absoluto y lo Total podían por fin plasmarse, inundarlo todo de imágenes inocentes que parecían provenir de la ensoñación de un mundo nuevo, higiénico, bello y armónico. Las estilizaciones a lo Modigliani, las curvas blandas y las volutas, espirales y tirabuzones que decoraban los ambientes parecían garantizar un Arte sin concesiones ni relativizaciones en un momento en que las tendencias (los -ismos) se sucedían vertiginosamente en Europa apadrinadas por declaraciones políticas y estéticas de corte provocativo. El Art Déco, por el contrario, era inocente incluso contando con el dudoso utilitarismo de su destino mercantil.

Por aquellas fechas, se hablaba mucho de "purismo". Juan Ramón, los compositores dodecafonistas, el más visible Jorge Guillén... buscaban una obra esencial, no contaminada de nada de lo humano ni de lo inhumano. La propia expresión habría de ser autosuficiente. Estamos ante los primeros compases del arte autorreferente que se basta a sí mismo. Delhy Tejero encontraba clima y espacio para su sentido creativo en esa consagración a la belleza inocente y a la fantasía. Sólo que la opción del Art Déco fue un producto gestual de coyuntura, que desapareció cuando sus promotores cambiaron de actitud y cuando las circunstancias de los

sombríos años treinta reclamaban otras formas expresivas. Fue un movimiento efímero y subsidiario de una aplicación comercial. Su inocencia, pues, era falsa. Y Delhy comprendió que debía buscar otro camino.

La indecisión pero a la vez la incapacidad de renuncia revelan un alto volumen moral que acaba traduciéndose en Delhy en dos repercusiones decisivas: en primer lugar, una identidad tirante, fascinada por las nuevas propuestas del siglo XX pero asimismo obediente al legado de los cánones anteriores, lo que hace de Delhy alguien que vive en perpetuo desajuste, como hemos dicho. La segunda repercusión proviene directamente de ésta y se refiere ya a su propia aventura estética. La proyección de esa indecisión en su obra supone que su potencia creadora se derrame en un haz de necesidades expresivas que parecen intentar reunir en un presente subjetivo -yo diría que es un presente ensoñado y extemporáneo- modelos y formas desentendidas en principio entre sí. Quien estudió con Julio Romero de Torres en Madrid pero expuso con los surrealistas en París no podía desconfigurar una parte de su formación sin destruir a sus propios ojos otra, lo que hubiera significado anular un "yo" que no por dormido era menos existente que otros. Su creación de "Las Brujas", ¿no será una transferencia de su necesidad de vigilarlo todo, de cuidarlo todo, de atenderlo todo? Es como si Delhy tuviese una conciencia fraccionaria compuesta de sucesivos sujetos pero cada uno de ellos aspirante a una plenitud en sí mismo. Lo decimal, lo incompleto, lo parcial fue siempre fruta menor que no cupo en el espíritu de la pintora toresana, que ansiaba algo parecido a una totalidad. Por eso, en uno de sus diarios habla así de la poesía:

"Es de las artes lo que menos puedo resistir, pues logra ponerme tan triste que me deja sin voluntad. Aunque sean alegres, siempre son ansias, deseos insatisfechos, vidas que se fueron y no pudieron vivir a gusto, pues si alguna hay de otro estilo, como al lado tiene una de éstas, pues yo siempre me quedo con la nostalgia de ella".

Esta sustitución de compacidad estética a cambio de plenitud diversificada es, como sabemos, uno de los rasgos de aquella hora moderna. Era preciso reinventar el mundo a partir de los nuevos hallazgos y eso significó la restitución del Artista Total. Se trataba de llevar las formas artísticas hasta una Unidad Primordial. Pintar era sólo una parte de la escultura -recordemos el entusiasmo con que se decoraban todo tipo de objetos- del mismo modo que un poema no era más que la traducción del color a la palabra; los músicos, por su parte, hacía tiempo que hablaban de escalas "cromáticas". En el fondo todo eran versiones absolutas de una misma emanación que podría definirse, con mayúsculas, como El Arte.

La actitud de Delhy Tejero coincidió con esa misma convicción pero con numerosos matices que la alejaban de las expectativas vanguardistas. Delhy nunca se apartará de un ideal obsesivo: intentar hacer coincidir intensidad y dispersión. Para

ella no existía "el arte menor" precisamente porque toda manifestación artística, por pequeña o accidental que pareciese, procedía directamente de una inicial sublimidad. En consonancia con aquella actitud de sus contemporáneos, su objetivo fue no desdeñar nada de lo aprendido pero tampoco desdeñar nada de lo hallado por sorpresa en su itinerario estético. Así, su obra no puede considerarse como una secuencia evolutiva que progresase de acuerdo con las estéticas dominantes en cada momento. Más bien en cada etapa de su trayectoria pictórica hay un paso hacia adelante, hacia un ensimismamiento que culmina en abstracciones matéricas de última hora que no desdican su atención hacia otros motivos y otras formas anteriores. Podría decirse que Delhy busca la pintura interior que pudiera saber ya encontrar en el alma de sus cuadros anteriores. La pintura que hay dentro de la pintura, sí, en correspondencia con el atormentado buceo que cada vez con más encarnizamiento ella practicaba dentro de sí misma. Su itinerario no es el de una extensión sino el de una intensidad. Por lo mismo, su expresión no es heterogénea a pesar de practicar modos distintos (la vidriera, el esmalte, el mural, el dibujo, el cuadro, lo figurativo, lo surreal, lo abstracto...) sino modulaciones de una misma alma. No hay habilidad antes que verdad en cualquiera de sus expresiones; más bien una única Verdad surge de cada pincelada, de cada trazo, de cada relación, por mínima que fuese, con el Arte, que la cautivaba hasta la fascinación pero también hasta el dolor.

Quedaría por ver cómo resuelve Delhy Tejero su relación con la pintura a partir de 1939. Su horror a practicar un arte contextualizado la salvó de aceptar el ingreso en las filas oficialistas de la estética franquista. Es tentador decir que fue simplemente por no ser comulgante con los perpetradores de la Dictadura. Pero por debajo de esa verdad, y desde luego sin negarla, hay otra no menos cierta: su celo por que su pintura no fuese simplemente un valor de época.

Esta actitud, vista desde la perspectiva del siglo XXI, parece favorecer inicialmente una evolución natural hacia las fórmulas expresivas de la no figuración, el informalismo o la pintura abstracta. Y es así en buena medida. Delhy cuelga obra en 1953 en la Exposición de Arte Abstracto de Santander o en la III Bial Hispanoamericana en Barcelona, en 1955. A su lado, Saura, Millares...

Pero ya en esos años hacer pintura de este tipo en España comienza a ser sinónimo de una resistencia contra un régimen que desconfiaba de cualquier retórica no comprensible por sus vigilantes. Era algo así como atentar desde dentro de la casa contra un oficialismo estético cada vez más inane. Y estos artistas comprendieron enseguida la necesidad de agruparse, de colectivizarse. Nacen así Dau al Set, la Escuela de Altamira, El Paso, la Escuela de Vallecas, los Jóvenes Madrileños, Equipo Crónica... De estos grupos provienen los mejores pintores de la segunda mitad del siglo XX. ¿Y Delhy? Su espíritu rebelde y susceptible a la

vez la lleva a descolgarse voluntariamente de cualquier pretensión de formar piña con otros. No ha de verse en ello ni orgullo ni una actitud timorata. Una vez más, su lealtad a un arte concebido como Realidad Absoluta le impide traicionar su más íntima certidumbre: la de no vender el Arte a un programa de ningún tipo. En su estética hay implicada una moral que defendió por encima de todo. Fue su riesgo, que le costó la invisibilidad, pero fue su gloria.

No le tocaba a ella sino a nosotros reivindicar su pintura a la luz de cuestiones como las que aquí se han apuntado. Debemos hacerlo ya. Tal vez deberíamos haberlo hecho antes. Mi deseo es que cuando se pierda el olor a incienso del año del primer centenario de Delhy Tejero sus cuadros no vuelvan a la oscuridad. Los gestores culturales y los gestores políticos tienen la responsabilidad de que nuestros hijos y sus descendientes conozcan –porque tienen derecho a ello– la obra de una pintora que no quiso acomodarse a ninguna circunstancia que pudiese dañar el respeto que ella tenía por el Arte. Personalmente, sólo deseo que se ponga remedio cuanto antes al descuido imperdonable –uno más– que nuestra tierra acostumbra a tener con sus hijos más lúcidos. Los más arriesgados, los más incómodos pero sin duda también los que han sabido hablar mejor que todos nosotros de nuestra luz y de nuestras gentes.

En Toro, 8 de febrero de 2004

