

La Pieza del Mes Septiembre 2021

Ángel Músico, Delhy Tejero, Grafito sobre papel, 1955



Ángel Musical

Delhy Tejero, 1955

Investigación realizada a cargo de Irene del Canto Mínguez

La obra que se procede a analizar es sin duda uno de esos ejemplos que permite el acercamiento, más allá de ella misma, al pensamiento y el mundo creativo de su autora, en este caso, la desconocida Adela Tejero Bedate (“Delhy” Tejero”) (Zamora, 1904- Madrid, 1968), pintora zamorana de vanguardia que sin duda merece un lugar entre las grandes figuras artísticas de la España del momento.

Se trata de un dibujo a lápiz creado en el año 1955 (coincidente con las últimas etapas de producción de la artista) titulado *Ángel músico* por el catálogo *Delhy Tejero, representación*, aunque en la inscripción ubicada en el reverso, posiblemente escrita por la autora, lo denominó simplemente *Ángel*. Realizado en su estudio de Madrid, Delhy falleció antes de que tuviera la oportunidad de exponerse (como pasó con la mayor parte de obras que desempeñó en esos últimos tiempos), llegando finalmente a Caja Zamora. Tras la fusión de las Cajas de Ahorros, se cedió a la sede leonesa (junto con otro dibujo regalado por la familia, *Niño con armónica*, y el cuadro titulado *Niño torero [Arlequín]*, pasando a formar parte de la colección permanente del Museo Casa Botines Gaudí, dependiendo hoy de la fundación FUNDOS.

Presentada la obra, es necesario entenderla, en primer lugar, bajo una relación indisociable con su autora y el contexto que le tocó vivir. Dicho esto, si se intentara extraer la esencia en la búsqueda existencial de Delhy Tejero, sería conveniente afirmar que fue, ante todo, una de esas artistas que convirtió el anhelo por lo trascendente en eje vertebrador de sus composiciones, plasmando en cada imagen aquel mundo espiritual que su pensamiento y su alma percibían más allá de la dimensión matérica.



Como bien fue definida por el catálogo que se le dedicó en 1998, nace en Toro, pero se convirtió pronto en la "muchacha de la maleta" (Navarro, 1998), viajera incansable que encuentra formación en Madrid e inspiración desde París, capital de la vanguardia, hasta los países orientales (Martín-Medina, 2009), fascinada por un mundo de espiritualidad, sensualidad y color que dejó huella en las obras de artistas desde Delacroix hasta Matisse.

Educada en un ambiente tradicional, heredó sus iconografías primigenias, mezclándolas hábilmente con un escenario de transgresión artística y modernidad, fruto de su posterior trayectoria vital, convirtiéndose en una mujer independiente y combativa para los roles preconcebidos por su tiempo. Esta reafirmación de su valía y talento le permitió verter en su obra un espíritu poético y sensible, a la par sombrío y abismático, desencantado con el mundo circundante y la condición autodestructiva del ser humano (plasmada especialmente en los horrores de la guerra), pero con una incansable búsqueda de redención.

Por tanto, y como ella misma afirmaba, se transformará en una mujer incómoda para la época, que calificaba su vida de "diferente o extraña", pero también de "milagrosa", una conciencia autónoma e incomprendida que nunca vivió a costa de nadie. Defenderá por tanto "ser libre, ser libre en el interior, esa es la única meta, es la única libertad", mostrando en su obra aquel universo interior ajeno del mundo, tan particular que era la única certeza de refugio, consuelo que le permitiría siempre ser ella misma por encima de toda circunstancia (Tejero, 1936-1968).

Así, consideraba que ya "nació artista", guiada por el hechizo mágico de los duendes y las brujas, que le ayudaron en su misión de representar lo irrepresentable, aquello que se oculta más allá de la fachada de la razón y cruza las fronteras inconscientes del sueño.

Este deseo de reflejar sus impulsos más íntimos provocará la creación de un rico mapa simbólico que va más allá del calificativo de surrealista o cualquier división estanca, convirtiendo el arte en una aspiración de liberación que fluctúa entre manifiestos y clasificaciones, asemejándose ideológicamente a varios, pero sin quedarse inmóvil en ninguno.

Melancólica, imprecisa y de riqueza desbordante, canalizó en pinturas e ilustraciones su angustia vital, y pobló sus obras alrededor de los años 50 de ángeles, criaturas místicas por excelencia, concepto común a la mayoría de las religiones, mensajeros de la enseñanza divina, que se manifiestan para transformar conciencias y anunciar cambios fundamentales, representados con una sencillez, inexpressión e inocencia indefinida e infantil que parecen recordar las creaciones del gran maestro Fray Angélico, a las que este debió su apodo.

Estos desembocan, unidos a los duendes que guían las manos de la artista, en una comunión entre la magia pagana y la pureza de una conciencia espiritual libre, una pintora adulta que se acerca al papel

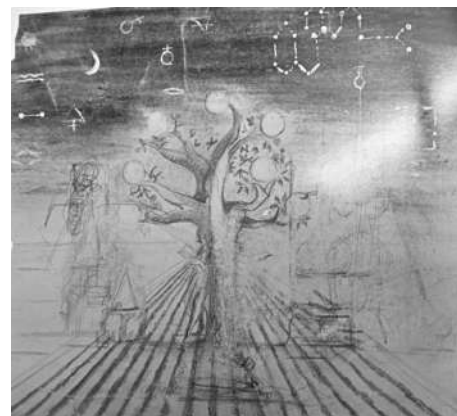
con la sabiduría de un anciano, buscando conocer todos los secretos del universo, y se pierde por él hasta sumergirse en un sueño mítico de pureza infantil, donde levita sobre la superficie más allá de sus cadenas, flotando entre elementos iconográficos que aluden a la paz y la armonía con cada criatura originaria, como en un cuadro de Marc Chagall. Se abre ante sus ojos entonces una dimensión paralela poblada de arlequines y criaturas aladas de rasgos inocentes, que recuerdan la fina y desgarradora melancolía de las etapas azul y rosa picassianas, convirtiéndose pronto este pintor en su máximo referente, figura de culto y admiración.



Todas estas presencias son herederas de la década de los años 30 y 40 donde, tras una estancia en París, impregnada por su relación con el grupo surrealista y el artista Óscar Domínguez especialmente, Delia tendrá contacto con la doctrina teosófica, una corriente que perfilará su religiosidad, a pesar de que siempre mantuviera sobre ella, como buena mística, esa interpretación personal e interiorista, que bien podría expresarse en los versos del mayor representante de la poesía sufí, Muhammad Rumí:

"[...] No me reconozco a mí mismo. No soy cristiano, ni judío, ni mago, ni musulmán. No soy del Este, ni del Oeste, ni de la tierra, ni del mar. [...] Mi lugar es el sin lugar, mi señal es la sin señal".

El teosofismo inauguró una peculiar visión de la religión y de la ciencia que buscaba entender los misterios del conocimiento humano, como expresó una de sus fundadoras, Helena Blavatsky, "descorriendo el velo de Isis", para indagar en el origen del universo y sus seres. Ese impulso de hallar la fuerza vital de la naturaleza y sus formas latentes como clave del misterio (Blavatsky, 1990) llega a la obra de Delia, que consigue representar su desintegración y constante reconversión a través de trazos disueltos y superpuestos, hasta encontrar el enigma en sus raíces (plasmando en ilustraciones posteriores, tituladas *El árbol de la ciencia* y *Noche en Madrid*, entre otras, el mismo objetivo.



Dentro de dicho marco teórico general, fundamental si se quiere hacer una aproximación a la inabarcable erudición de Tejero, se procede a continuación a describir los elementos particulares del dibujo analizado y su implicación, hasta conformar un todo simbólico de laberíntica profundidad, como cada una de sus obras.

En primer lugar, el eje vertebrador de la composición se convierte en un ángel, figura iconográfica tradicional, recuperada durante el período vanguardista como elemento protagonista de infinitos autores, precisamente por su significación dentro de toda aspiración artística de finalidad espiritual, en un contexto de principios caídos donde, en medio del nihilismo existencial, los creadores rescataron las antiguas figuras con el objetivo de re significarlas y llenar el vacío personal con unos enfoques cada vez más plurales e individualistas.

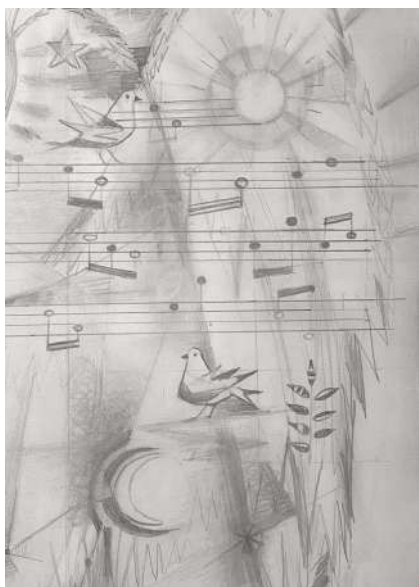
Este elemento permitió catalogar la obra bajo el título de *Ángel músico* en la recopilación *Delhy Tejero, representación*. Sin embargo, como ya se expuso, el dibujo presenta esas anotaciones en el reverso (presumiblemente de la autora) que lo describen simplemente como "ángel". De esta forma, se manifiesta el deseo de Tejero por representar una figura iconográfica angélica general sin dejar especificada su jerarquía o categoría, siendo interpretado posteriormente como un ángel músico seguramente por sus elementos alusivos a esta rama del saber, desconectados sin embargo con los habituales códigos de representación de dicha tipología (detalle quizás factible si se tiene en cuenta el carácter vanguardista y libre de la obra de Delhy), pero que pertenecen a un significado último de la obra que se explicará posteriormente.

Por tanto y en conclusión, tan solo se podría asegurar que el dibujo refleja un ángel sentado (en una superficie que podría recordar a una silla o trono) con las dos manos unidas en posición de oración (Bulwer, 2014) sin poder aventurarse a mayores atribuciones sobre su figura en particular. De delicadeza juvenil, presenta en su disposición formal una

indisociable implicación simbólica, al reflejar la autora, aprovechando las ventajas técnicas del dibujo a lápiz, tan solo combinado con goma de borrar (lo que permite difuminar el trazo hasta conseguir infinidad de matices y detalles) la desmaterialización total de una presencia ultraterrena que vence las limitaciones de lo tangible con su transparencia, un recurso complejo que consigue el grafito como ningún otro medio (más allá de la veladura pictórica) para dar un resultado sencillo y efectista, apreciable especialmente en las fotografías negativas de la pieza.



Dicho protagonista aparece acompañado por toda una serie de elementos enmarañados de aparente disposición caótica (Fig. 7), que acaban componiendo un interesante mensaje críptico, formado a partir de códigos herméticos que se pueden relacionar con teorías filosóficas generales fundadas en épocas a veces imposibles de precisar y enriquecidas a lo largo del tiempo (muchas de las cuales recopiló en particular, como se planteará, la doctrina teosófica citada) y acabarán conformando un lenguaje que da sentido (con mayor o menor presencia dependiendo de la etapa artística en la que se encuadre la pieza) a toda la obra de Tejero como conjunto.

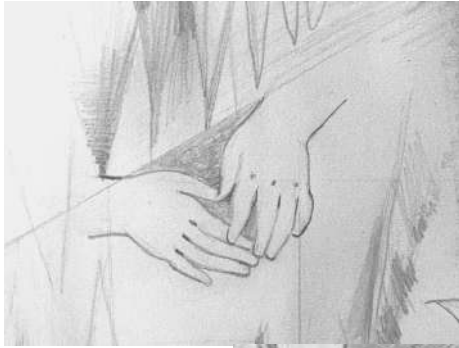


Algunos de estos símbolos son sencillos de reconocer, aunque después posean todos ellos innumerables interpretaciones, recogidas principalmente en el universo iconológico cristiano, heredadas a su vez de tradiciones místicas y religioso-míticas anteriores. Se ubican fundamentalmente en la parte derecha de la figura central, ocupando el espacio correspondiente a las alas, superponiéndose con ellas, como elemento primordial que se remarca para encuadrar al ángel en su condición, pues constituyen el matiz diferenciador que le permite ascender a las regiones superiores del cosmos.

Aunque podrían simplemente leerse como figuras de la naturaleza cambiante, y ya en su mera dimensión superficial tendrían completo sentido dentro de la interpretación general de la obra, cada uno de estos iconos puede relacionarse estrechamente con las diversas influencias que impregnaban el universo creador de Tejero.

La presencia de la mariposa, en el centro, remarca la aparición del espíritu y la dimensión ultraterrena (la psyche griega) (Chevalier y Gheerbrant, 1986), uniéndose al pájaro o la paloma (como segundo medio fundamental de plasmación de la ascensión del alma y el triunfo del espíritu, desde la iconografía grecolatina hasta el propio Espíritu Santo), mezclándose a su vez con el olivo de la paz, concepto abstracto que sosiega al ser humano a través de la música, componiendo los pájaros por sí mismos la principal banda sonora de la naturaleza. El pez relacionaría, al igual que la blanca paloma, la pureza del alma limpia y recordaría a los mensajes crípticos de la iconografía primigenia paleocristiana, al igual que la concha venera, que reforzaría la relevancia simbólica del sacramento del bautismo como heredero de los eternos rituales de iniciación fundamentados en el agua. Finalmente, todo ello sería devorado por el fuego eterno regenerador, convirtiéndose las alas del ángel tanto en olas como en llama divina, asemejándose a elementos apocalípticos, combinando las fuerzas elementales de la naturaleza.

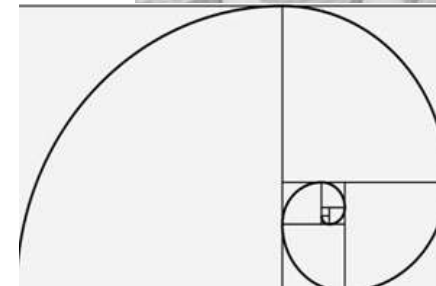
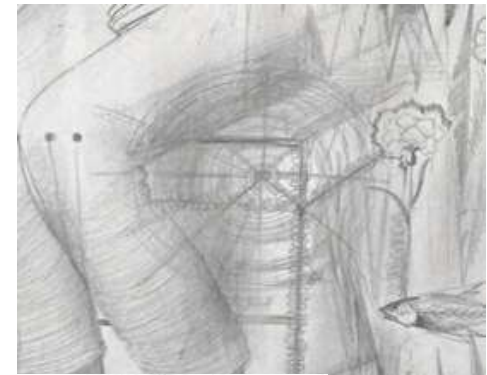
Cabe destacar a nivel aislado el caso de las dos manos unidas, ligeramente superpuestas, un gesto significativo que fue interpretado según la quirología como aquel que representa la confianza y que, por lo tanto, sella la afiliación a un determinado pensamiento o refleja la paz que provoca el sentimiento de pertenencia, además de disponer los dedos hasta contener entre las manos un triángulo, elemento geométrico que implica de nuevo ese ascenso del espíritu, manifestado, como bien indica la doctrina teosófica, en la forma arquitectónica de la pirámide, custodiadora de esa llama divina y sus secretos.



Pero más allá de las formas triangulares, la concha de caracol enlazaría con las construcciones espirales, que son las verdaderas protagonistas del conjunto, siendo este uno de los elementos de mayor complejidad y fascinación, al representar en sus formas la alegoría alquímica de la transmutación, el constante devenir de perpetuo renacimiento, así como la unión de los principio femenino y masculino, fusionándose en su hermafroditismo los principios dispares de creación, dentro del eterno fluir cósmico y de las fases lunares reflejadas en su concha.

Toda esta indagación desembocaría en una búsqueda geométrica que obsesionó a los artistas especialmente desde el renacimiento, la aspiración perpetua por conseguir la proporción perfecta reflejada en los elementos naturales a través de obras humanas, como un espejo que permitiera la representación de la verdadera belleza, aquella que va más allá de lo sensible y se descompone en proporciones numéricas que fluctúan por el mundo intangible de la mente como códigos eternos.

Así, la artista arriba en el número áureo, la base metafísica de la relación matemática, que permitiría alcanzar la divina proporción, aquella establecida en el origen de la creación, desgranada en números que se pueden plasmar a través de la unión por líneas de los puntos dispuestos mediante la serie sumatoria hasta crear la espiral laberíntica y circular, similar a las armonías que enlazan en un pentagrama las notas musicales. De esta manera, el arte se convertiría en uno de los principales catalizadores que concedería al espíritu el encuentro consigo mismo y con la divinidad originaria de la que partió, como dejó establecida la doctrina neoplatónica (Pacioli, 1991).



Sin embargo, la búsqueda concreta del número dorado se adscribe a su vez dentro de una teoría filosófica de mayor espectro, a la que se ligó abiertamente una de las múltiples ramas del conocimiento teosófico y que dejó plasmada la autora en esta obra (y también en otras similares, pero en la presente con un carácter mucho más esclarecedor). Fue Pitágoras (afianzando después estas teorías Platón, ambos citados por Blavatsky en sus primeras líneas) el que convirtió en base de su pensamiento filosófico la relación entre los intervalos matemáticos y

las armonías musicales emitidas por el movimiento circular de los planetas como el elemento generador del cosmos, en su famosa doctrina de la armonía de las esferas celestes (Rusiñol, 2017).

De esta forma, el giro de los planetas permitiría el surgimiento de una música divina que nacería como fruto de un movimiento geométrico giratorio y perfecto, configurando así una región astrológica superior en la que albergar la belleza del universo, que solo puede ser comprendida por el alma, ayudada en su periplo a la dimensión celeste precisamente por las figuras angélicas (igual que Gabriel acompañó a Mahoma en su viaje a través del cielo o *Mirach*).

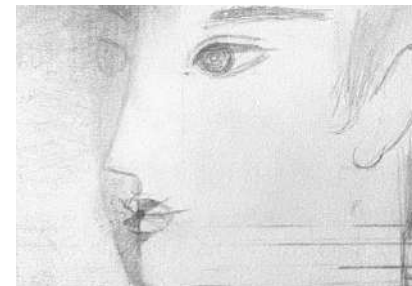
De nuevo, esta herencia llega al cristianismo, donde ya autores como Boecio advertían de la superioridad de la música en el parangón artístico, por ser aquella disciplina efímera que emanaba más directamente del alma y de los códigos abstractos conformadores del universo divino. Contaba así precisamente como Pitágoras apaciguó la ebriedad con un canto espondeo, concibiendo la música como algo tan intrínseco al ser humano que encontraba en ella la unión en la discordia, la paz a través del deleite (Boecio, 2018).



Desde entonces, muchos siglos después, Helena Blavatsky recogía la "rueda de Pitágoras", y en palabras de Platón cita a Dios como "el gran geómetra". Así, la mónada pitagórica, el círculo, a través del punto primordial se expande hasta configurar el tetragrama protector sagrado, común a infinidad de culturas, y todo ello se vierte en el dibujo de Delhy en forma de espirales y ruedas, desde la que corona las alas del ángel y, como pequeño detalle casi imperceptible, configura su boca (relacionando por tanto la transmisión de las palabras sagradas con la enseñanza misteriosa del cosmos) hasta aquellas más desdibujadas que determinan el fondo compositivo.

Esta admiración por cada elemento de la naturaleza como un todo formador, que se irradia en el arte a modo de pobre aspiración a la hora de plasmar la eternidad móvil, se puede ver en sus notas de 1955, el año en el que emprendía esta obra, donde la autora dejaba escrito su sentimiento de estar invadida por un pensamiento poético dulce y bello, rebozado de melancolía, pero sin dolor, viviendo y viendo vivir a los que creen que viven. En dichas palabras, al igual que en el ángel y todos los elementos que le rodean, se puede palpar esa sensación de éxtasis extraído de aquel elemento en apariencia más sencillo y común, que adquiere así una profunda e infinita implicación metafórica.

Sin embargo, para la artista la música es también motivo de dolor, pues encontrarse con la inmensidad del universo provoca un abismo que transforma lo bello en tristeza al entender la dimensión terrible de su luz ante tanta belleza, dejando entonces pasar las notas por su piel hasta convertirse en un filtro, en un ángel mensajero que con su arte transmita aquello que se acumula en su garganta.



Por otra parte, esta combinación que pudiera parecer aislada o estrambótica no es particular del pensamiento de Tejero, pues la mezcla de figuras angélicas y la indagación en el color, el sonido y el hermetismo de implicación emocional e incluso como plasmación de sueños y visiones inconscientes propias de la compleja alma del artista, fueron un punto común que entronca a Delhy con su tiempo y contexto intelectual.

Admiradora declarada de la obra de Kandinsky, a su vez deudor del pensamiento teosófico (Kandinsky, 1989), y concedora por su estancia parisina de movimientos como el orfismo (que tuvo a otra mujer, Sonia Delaunay, como una de sus principales protagonistas) dejó reflejada a través de su obra (que, de hecho, llegaría a evolucionar por los caminos de la abstracción en una etapa posterior) esa idea de "lo espiritual en el arte", la fusión de los intervalos musicales y la práctica artística tendente a la descomposición matérica, que permite ascender por el triángulo solo a "aquellos ojos que sepan ver" contemplar lo que hay más allá de las regiones de la mera ciencia superficial, donde los colores, en palabras de Wassily, se mueven en círculo como la concha de un caracol.

Este giro eterno es el que permite indagar en las dimensiones secretas del sueño y, al igual que Orfeo, descender al inframundo de la oscuridad para buscar, guiados por la música, la luz del conocimiento de los misterios últimos. Como recoge Blavatsky en una cita de Espagnet, "la verdad se esconde entre las tinieblas". También los ángeles fascinaron desde Dalí a Gauguin, y el impulso poético del dibujo se transforma en palabras cuando Alberti escribe su poema "El ángel del misterio", que custodia "Un sueño sin faroles y una humedad de olvidos, pisados por un nombre y una sombra".

Por tanto, como bien expresó el propio Kandinsky, toda idea acaba siendo una compilación teórica de lo anterior nunca antes representada de la misma forma, pues "cualquier creación artística es hija de su

tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos".

Finalmente, cerrando precisamente el círculo interpretativo, la rueda pitagórica viaja a través de la geometría y los pentagramas y se ramifica en los rayos de la energía solar, que se unen con la luna para representar el universo como una sucesión de fuerzas dialécticas desde el mismo instante de la creación, donde la luz no existiría sin la oscuridad, ni la brillantez artística sin el impulso saturnal y nocturno de la melancolía. Así, surgirían de ella los astros y su representación icónica desgranada en signos del zodiaco, recogiendo el teosofismo la tradición alquímica, que recopiló aquellos códigos que custodiaban la transmutación mágica y eterna de los elementos.



En definitiva, y como ella misma expresó, Delhy fue una artista que creaba por intuición, para después descubrir lo que creaba, mientras luchaba contra sus tres grandes enemigos: el demonio, el mundo y la carne, transformándolos en ángel, cosmos y espíritu, y encontrando una mañana maravillosa donde no se atreviera a beber el aire. En sus propias palabras: "Cuanto amor en el cielo, cuanto amor en la luz, cuanto amor en mí. Parece que tengo las manos llenas de hojas, llenas de flores, pero no me atrevo a apretarlas". Porque llegó a considerarse tan poca cosa, que solo quería poner todo de sí en cada una de sus obras.

Irene del Canto Mínguez

*Estudiante en Prácticas del Grado en Historia del Arte en el
Museo Casa Botines Gaudí.*