

DELHY TEJERO Y LA FIGURA DE “LA MUJER MODERNA”

**M^a Teresa Alario Trigueros
(Universidad de Valladolid)**

Tras la Primera Gran Guerra comenzó a difundirse por todo el mundo occidental una nueva figura de mujer claramente enfrentada con la idea de feminidad dominante. En palabras de Francisco Javier Pérez esta figura era la de *“una mujer más libre e independiente, que rompe esquemas y ataduras seculares”*.

En la España del primer tercio del siglo XX la figura de *la moderna* se convierte en uno de los símbolos del cambio de los tiempos, y su imagen, actividades y forma de pensar se asocian a la renovación y al progresismo. Según Susan Kirkpatrick esta figura tuvo tal significado que se convirtió en *“una sinécdoque de la modernidad misma”*.¹ La “encrucijada” que, según el historiador Santos Juliá, supuso la llegada de la Segunda República favoreció especialmente la apertura intelectual, dando origen a uno de los periodos de la historia española más preñados de transformaciones y de potencial renovador en lo que a la cultura se refiere:

*(..) las décadas de los veinte y treinta, fue una época en que, por primera vez en la historia de España, se dio un salto cualitativo apreciable en el camino hacia la liberación de la mujer en términos contemporáneos.*²

En este contexto un grupo importante de mujeres artistas, entre las que está la pintora Delhy Tejero, junto con Maruja Mallo, Ángeles Santos, Remedios Varo o Pitti Bartolozzi, entre otras que lograron un lugar para los nombres de mujer en el panorama artístico español más innovador del primer tercio del siglo XX, encarnaron esta figura que surgía con fuerza en aquellas décadas. Por primera vez los nombres femeninos que destacaban no se presentaban como excepción o como una rareza. Las obras de esta generación de creadoras que se dio a conocer en las décadas de los “20” y los “30” demostraban que cuando las condiciones socioculturales les son propicias, las mujeres buscan romper tabúes y logran sin complejos –aunque evidentemente no sin dificultades- ocupar un lugar propio en el espacio artístico. El cambio de sensibilidad que se vivió en estos años no sólo favoreció a las mujeres, sino que también fue protagonizado por ellas. Así, el grupo de mujeres intelectuales y

¹ KIRKPATRICK, S. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra/Feminismos. Madrid, 2003 p. 221.

² MANGINI, S. “El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil” en *Asparkia* nº 17, Universitat Jaume I. Castellón, 2006, p. 137.

artistas del que Delhy Tejero formó parte intentó romper con el rol que las vanguardias les seguían atribuyendo como objetos en vez de sujetos de la mirada.

En estos años la figura de *la moderna* va a “*ser mostrada como símbolo del desarrollo social y ejemplo de la liberalización emprendida en una época en la que caen concepciones vitales ancestrales*”, ya que “*si algo trastoca el estatus social vigente, es la afirmación de una personalidad femenina que parece cobrar conciencia de sí misma y aboga por su independencia*”³. Buen número de publicaciones se encargaron de divulgar en España este nuevo modelo femenino utilizando formatos diversos (novelas populares, caricaturas, dibujos, etc.), hasta el punto de que “*rara es la revista o publicación que no le dedique atención como uno de los fenómenos más representativos de los nuevos tiempos*”⁴.

No serán sólo revistas como *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*, las responsables de la expansión de esta figura, ya que se publicaron en este período un significativo número de ensayos y escritos diversos sobre este tema, o sobre aspectos concretos relacionados con él. Constituyen buen ejemplo de ello varios artículos firmados ya en los años 1915 y 1916 por María Lejárraga en la revista ilustrada *Blanco y Negro*. Esta nueva figura femenina, que ponía en cuestión los esquemas dominantes acerca de las mujeres y su trayectoria vital de un modo más o menos explícito, estaba presente también en la obra de otras autoras como Carmen de Burgos, Concha Espina, María Goyri, Blanca de los Ríos, Margarita Neklen o María de Maeztu, la promotora más activa de la educación de la mujer en la segunda y tercera décadas del siglo XX en España. Así, el uso del adjetivo *moderna*, aplicado a la mujer empezó a difundirse en la prensa, en ensayos y conferencias, asociado a un cambio de época. Este fue el caso del ensayo *La mujer moderna y sus derechos* de Carmen de Burgos (Valencia, 1927), o de la obra de Lejárraga, *La mujer moderna*, (Madrid, 1920), entre otras publicaciones.

Profesionalización, independencia económica, autonomía, y una curiosidad que conducía a explorar libremente nuevos caminos, eran algunas de los rasgos que definían el carácter de esta “*mujer moderna*”, también conocida como “*la nueva Eva*” ó como “*la nueva mujer*”. De estos rasgos participaron varias artistas españolas de la generación que se formó en las primeras décadas del siglo XX, que buscaron abrir resquicios de libertad, tanto en sus propias vidas, como en sus obras. Nombres como

³ PÉREZ ROJAS, F. J. “Modernas y Cosmopolitas. La Eva Art Decó en la Revista Blanco y Negro”, en Camacho, R. y Miró, A (eds.) *Iconografía y creación artística. Estudios sobre identidad femenina desde las relaciones de poder*, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA). Málaga, 2001, p. 235.

⁴ PÉREZ ROJAS, F. J. “Modernas y (...)”, p 236.

los de Maruja Mallo, Ángeles Santos, Remedios Varo, Pitti Bartolozzi o Delhy Tejero, centro de nuestra atención en este caso, fueron incluidas en su tiempo bajo el calificativo de “moderna”.

Veamos las principales características de esta figura y comparémoslas con algunos de los rasgos que definieron la trayectoria vital de nuestra protagonista y sus compañeras de generación. La *moderna* era una mujer que rompía la predestinación del enclaustramiento en el hogar y se movía con libertad en el medio público. Ella solía asistir sola o en compañía de otras mujeres a espectáculos o establecimientos públicos, como vemos en el caso de Delhy que acudía con normalidad y asiduidad a estos espacios⁵. La libertad de movimientos era, además, condición *sine qua non* para acceder a un trabajo que, a su vez, le permitía la autonomía y la independencia económica. “*Libre, desenfadada y trabajadora*”, son los adjetivos que utiliza Pérez Rojas para definir la figura de esta *Nueva Eva*. En definitiva, esta nueva mujer ponía en evidencia que existían otros destinos para las mujeres, además del de esposa y madre de familia.

La integración de las mujeres en el trabajo había venido facilitada por la Primera Guerra Mundial, de modo que además de acceder a las fábricas, éstas comenzaron a ocupar puestos de enfermeras, en la administración, etc. Este hecho, junto con la expansión de las teorías de igualdad entre los sexos, constituyó un estímulo para las mujeres que deseaban tener mejor formación y trabajar fuera del ámbito doméstico. Incluso en los sectores más conservadores de la sociedad hispana comenzaba ser admitido que las mujeres “*serán buenas empleadas, excelentes farmacéuticas, óptimas diputadas y óptimas ministras. Si han servido para reinas, servirán para todo lo demás (..)*”, como escribía Andrés M^a del Carpio en un artículo publicado en la revista *BN* el año 1931⁶.

La independencia económica fue, desde luego, uno de los objetivos que Delhy tuvo más claros desde su fase de formación. Tanto es así que Delhy comenzó a trabajar como ilustradora estando aún en la Academia de San Fernando, al igual que hicieron otras compañeras de generación y estudios⁷, ya que como la artista escribía

⁵ En los diarios escritos por Delhy hay referencias constantes a los tiempos pasados en solitario en los cafés de ciudades como París “*Estoy aquí en “La Coupule”, queriendo ser elegante (..) me olvidé de perfumarme y aquí estoy con un cigarrillo para estar a tono, pero no lo consigo*”. VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines*, Diputación de Zamora. Zamora, 2004, p. 168.

⁶ Citado por PÉREZ ROJAS, F. J. “*Modernas y (..)*”, p 246.

⁷ Este también fue el caso de su amiga y compañera de estudios Pitti Bartolozzi, quien comenzó a trabajar en 1926 como ilustradora para la Casa Calleja, editorial conocida por sus cuentos infantiles.

en su diario *“había que ganar la vida antes de terminar la carrera, pues si no para casa”*⁸. Con este fin Delhy comenzó realizar trabajos como dibujante para periódicos y revistas como *Crónica, Estampa, La Esfera, Blanco y Negro, etc.*, iniciando una trayectoria de ilustradora que perduraría en los siguientes años⁹. Delhy recuerda en sus escritos el esfuerzo que suponía lograr mantenerse con estas colaboraciones: *“todos los domingos en CRONICA, ABC, ESTAMPA... trabajando por la noche antes de irme a la cama, y siempre muerta de sueño... Sin ninguna concesión de nada..”*¹⁰. Además de los trabajos para la prensa Delhy decoró algunos establecimientos como la perfumería que tenían los padres de Rosario Nadal, la primera mujer de Cela, y más tarde realizó varios murales en el Hotel Condestable de Burgos.

La necesidad de generar menos gastos en su casa se acentuó posiblemente por el hecho de que Delhy se orientó profesionalmente a la creación artística inicialmente sin el consentimiento de su padre, que deseaba una formación para su hija más adaptada a los cánones seguidos entonces por las mujeres de la clase media hispana. Por ello su padre la envió al centro de San Luís de los Franceses con objeto de que estudiara taquigrafía, idiomas y corte y confección. Así lo refleja la artista cuando en 1925, al salir de su Toro natal para iniciar su formación en Madrid, escribía:

*“..Y mañana a Madrid. Y pasado me hacen la prueba en la academia de dibujo de ese señor Coris. Creo que la pasaré y podré prepararme para entrar en la Escuela. ¡Si es para lo único que voy! Lo demás no me interesa nada: aprender francés y hacer patronos de corte y confección no me interesa. Que me perdone padre, pero es así. Yo solo quiero pintar. Que me enseñe alguien a pintar. Es el único idioma que me interesa, para el que he nacido”*¹¹

En otro texto sin fechar, titulado *“A grandes rasgos”*, en que la pintora intenta sintéticamente resumir su vida, vuelve a poner en evidencia la contradicción entre sus objetivos y los deseos paternos: *“No aprendí nada de francés pero he ingresado en San Fernando”*. Y en 1929 sus diarios (a los que ella denomina *Cuadernines*) siguen reflejando su preocupación por la independencia económica:

⁸ Esta frase forma parte de un texto de sus diarios, que denomina *Cuadernines*. Texto que la pintora titula *A GRANDES RASGOS: Algunas etapas de mi vida*. VILA, M.D., y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 37.

⁹ Algunos dibujos de Delhy habían sido publicados anteriormente en la prensa local zamorana, como la que en el año 1924 apareció en *El Noticiero*.

¹⁰ NAVARRO TALEGÓN, J. “Delhy Tejero: Notas para una biografía”, en *Delhy Tejero*, Caja de Ahorros provincial de Zamora. Zamora, 1980.

¹¹ ALCAIDE, J. L. y PÉREZ, J. “Delhy Tejero, una artista de los años treinta”, en *VV. AA. 111 dibujos. Delhy Tejero*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid. Madrid, 2005, p. 17.

“El 6 de octubre de 1929 llegué a Madrid con 225 pts. que me dieron en casa (..) Desde el 15 de noviembre de 1929 hasta el 30 de Junio de 1930 llevo ganado 1385 pts.”¹².

Vivir de su trabajo no fue siempre fácil para Delhy. *“Mis palabras, mi hambre, cada día a un sitio*, escribe la pintora refiriéndose a los momentos de dificultad que vivió en algunos momentos de la década de los años 30. La lucha y el esfuerzo por lograr en estos primeros años que su trabajo como dibujante fuera reconocido y respetado queda patente en frases como *“yo trabajaba en todos los periódicos, sacando y haciendo a pulso mi firma día por día”*.

La dedicación a la docencia a partir de 1931¹³ –con intervalos de discontinuidad como consecuencia de algunos viajes de la artista y los impuestos por la Guerra Civil– constituyó para la pintora, como para un importante número de mujeres de su generación¹⁴, una salida profesional que le dio una cierta seguridad económica. Aunque tampoco esta experiencia fue fácil para la pintora:

“Salir de la Escuela (San Fernando) como se sale y darme una cátedra tan difícil, sin precedentes, que tuve que confeccionar el programa...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 (..)”¹⁵

A pesar de las dificultades, lograr esa independencia económica por la que tanto luchó, le hace sentir un orgullo que se deja traslucir en este texto del año 1938: *“Nunca he vivido a costa de nadie. Jamás una aventura amorosa me ha solucionado nada. Completamente ha estado separado para mí el amor el dinero.”*

Era lógico que en la obra de Delhy quedara también reflejada la figura de la nueva mujer. Una *Nueva Eva* autónoma y segura de sí misma que puebla las imágenes que realizó para ilustrar la novela *La Venus bolchevique*¹⁶, publicada por entregas por el periódico *Crónica* en 1932. Los dibujos de Delhy representan a la

¹² VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 36.

¹³ Fue profesora de Artes y Oficios en un centro madrileño, ocupando también una plaza en un Instituto de Toro durante la guerra civil.

¹⁴ La docencia era una de las reducidas posibilidades profesionales permitidas para las mujeres, por lo que el número de éstas matriculadas en las Escuelas Normales aumentó exponencialmente durante las primeras décadas del siglo XX. También aumentó su presencia en los estudios reglados de pintura.

¹⁵ NAVARRO TALEGÓN, J. “Delhy Tejero (..)

¹⁶ El texto de esta novela estaba firmado por *El Caballero Audaz*, seudónimo de José M^a Carretero Novillo, conocido autor de folletines eróticos.

protagonista de esta narración como una mujer elegante y cosmopolita, que ejerce a la par como alta ejecutiva y espía¹⁷. Una mujer excesivamente libre y, por tanto, peligrosa según los cánones tradicionales, por ser el prototipo de lo que se denominó la *femme fatale*. Pero las imágenes de la pintora están habitadas también por otras mujeres a quienes vemos trabajando en papeles secundarios junto a la protagonista, como eficientes secretarías, telefonistas o recepcionistas.

Otros personajes que tienen su origen en la imaginación de la pintora, y que se pueden poner en relación con las características de libertad y autonomía que tiene la figura de la mujer moderna son las *Brujas*, o *Duendinas*, cinco personajes con características complementarios entre sí, que protegen a la pintora y a su creación. Autónomas y capaces de dominar la tierra, el agua, los seres vivos y el cielo, estos personajes femeninos son totalmente libres y ni siquiera dependen del elemento masculino para continuar la especie, tal como las describe Delhy: “*Sólo les faltaba una cosa para ser completamente dominadoras de todo el planeta. Decidieron tener un hijo (..) No necesitó papá y a todas sirve como hijo cariñoso*”. Las *Brujas* representan la ética de cuidados en la naturaleza –reparan lo dañado- y se relacionan de algún modo con cierta idea de *sororidad*, ya que su papel es ayudar a la pintora en sus tareas: le afilan los lápices, le limpian los pinceles, etc.

Siguiendo con las características de *la mujer moderna*, habría que destacar su cosmopolitismo. La *Nueva Eva* es una mujer urbana y cosmopolita. El cosmopolitismo era una condición tradicionalmente asociada a las clases altas, aunque se fue extendiendo como aspiración a otros grupos sociales y “*es ahora cuando se hace de ello todo un programa y sobre todo un sueño a realizar*”¹⁸. París, Londres y Berlín son los destinos más deseados, pero también otros más exóticos, como Tánger, o más lejanos, como Nueva York. En España ese afán de cosmopolitismo se vive de una manera intensa como se refleja en las novelas de la época¹⁹.

En aquellos años una parte fundamental de la sociedad española miraba con envidia hacia el exterior de nuestras fronteras y deseaba que las nuevas generaciones se abrieran de modo natural a Europa: “*Vivir con nuestras mentes en Europa y con nuestros corazones en España*” era el lema que impregnaba la política de entidades

¹⁷ “*Una mujer inteligente y desenvuelta, que puede tomar decisiones, pilotar aviones o conducir coches, una mujer que, profesionalmente, está a la altura de los hombres, con los que compete en el mismo terreno, pero sin perder su seductora femineidad*”.

GUTIÉRREZ-CARBAJAL, I. *Pintura del siglo XX en Zamora*, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián Ocampo”. Zamora, 2005, p. 153.

¹⁸ PÉREZ ROJAS, F. J. “Modernas y (..)”, pp. 241-242.

¹⁹ PÉREZ ROJAS, F. J. “Modernas y (..)”, pp. 244-245.

como la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) o la Residencia de Estudiantes, relacionada con la Residencia de Señoritas, donde Delhy residió varios años en su etapa de formación. La artista compartió de un modo tan evidente esta idea que durante una época viajó de un modo incesante, hasta el punto de ser denominada *la pintora errante*²⁰. La curiosidad y el deseo de conocimiento eran el potente motor de estos viajes que se convirtieron en una necesidad para la joven generación que aspiraba a ocupar un puesto en la ciencia, la educación y el arte del futuro. Por ello, desde que nuestra pintora salió por vez primera en el verano de 1931 con destino a Bruselas para estudiar pintura al fresco, sus viajes al extranjero fueron constantes hasta el fin de la década. Estas salidas llevaron a la artista fundamentalmente a Europa (el mítico París -en dos ocasiones- y varias localidades de Italia) pero también buscó el exotismo en el norte de África. Estos viajes en los que Delhy no sólo buscaba ansiosamente conocimiento artístico, sino contacto con otras personas y formas de ver el mundo, fueron casi siempre costeados por sus propios recursos²¹, y como contrapartida tuvieron su parte amarga, pues en ocasiones supusieron duras experiencias en las que la soledad, las dificultades y privaciones hicieron mella en la artista.

Sus *Cuadernines* están llenos de referencias a la idea del viaje como elemento enriquecedor, tiempo y espacio privilegiado para encontrarse con lo diferente. Así, escribe durante su estancia en Tánger en el año 1936: *“Tánger es por dentro muy complicada, como toda ciudad cosmopolita, llena de misterios pero siempre tan alegres sus calles”*²². Al año siguiente, en plena guerra civil española, viajó de nuevo a diversas localidades italianas residiendo un tiempo en Florencia. Allí, tras narrar que el grupo con el que asistía a clase en la Academia era denominado por su profesor “La Sociedad de Naciones”, al estar formado por estudiantes de diversas nacionalidades²³, y que entre sus compañeras *“había una holandesa que quería lo que yo, en un mes y medio aprender, y una belga y una inglesa”*, concluye *“nunca en mi vida he estado en un ambiente más cosmopolita”*. Sin embargo, en este caso la realidad no respondió a las expectativas que Delhy se creó en ese primer contacto, como confiaba meses más

²⁰ LUZÁN, J. “La pintora errante”, *El País* 20-11-2005.

²¹ Solicitó ayuda de la Junta de Ampliación de Estudios en cinco ocasiones (años 1929, 1930, 1932, 1934 y 1935) pero en ninguna de ellas le fue concedida.

²² VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 51.

²³ *“Me encuentro en conversación con un egipcio, que es el que más me interesó (..) el otro era asirio, otro de Irlanda, otro turco.., y yo española”*. VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..), pp. 61-62.

tarde a su diario: *“La Academia no puede ser más antipática (..) los pocos alumnos que hay no saben nada, son pequeños, ordinarios y sin interés; al principio todo parecía exótico pero cuando ya se hace familiar es insoportable”*²⁴.

Los viajes al extranjero fueron para Delhy Tejero una necesidad durante un importante período de su vida, pero no estuvieron exentos de dificultades de todo tipo. Es bien conocido el hecho de que el alzamiento de las tropas franquistas sorprendió a la pintora en Marruecos, así como la anécdota de su detención bajo la sospecha de ser una espía. Sin embargo se ha comentado menos las dificultades, incluso económicas, que la pintora hubo de sufrir esos meses pasados en Tánger: *“Por la mañana estuve en el consulado para que venga el canciller a responder por mí porque no tengo dinero para pagar. Me queda muy poco para comer”* escribía a comienzos de agosto de 1936, cuando aún le quedaba más de un mes para lograr regresar a España²⁵. Las dificultades vividas en el viaje Tánger no impidieron que al año siguiente la pintora iniciara un viaje que la mantendría fuera de España hasta el fin de la contienda. En el contexto del mismo, mientras residía en Florencia volvemos a encontrar sus preocupaciones económicas: *“No tengo gana de contar otra vez el dinero, darle vueltas y pensar cuánto me duraría, pero pienso que la guerra es larga, no tendré dinero y otra vez tendré que decidir. Esto me quita la gana de todo”*²⁶. Este miedo se repite estando en París a comienzos de mayo de 1938, cuando escribe *“Hoy he pagado (adelantado) el mes... pero ¿quién sabe?”*

Con todo, lo más difícil para Delhy era sobrellevar la soledad que implicaban las estancias en el extranjero. Aunque en los *Cuadernines* no siempre el término soledad está asociado a algo negativo, sino que también significa para ella independencia, como cuando escribe estando en Italia en el año 1937: *“Yo se que para ser de Toro bastante he conseguido, hay que ver lo que significa poder estar sola en el extranjero”*²⁷. Pero en la mayor parte de las ocasiones la soledad que conllevan las salidas al extranjero es vivida por la pintora como un elemento negativo. Soledad física y espiritual que implica de desarraigo y falta de comunicación, como se colige del texto que sigue, escrito en verano de 1938 en París: *“esta gente de Montparnasse...qué floja y estúpida es. Quisiera encontrar una amistad, un almica. Qué sola en el mundo, Señor, no hay nadie que me resuelva nada, nada. Es terrible.”*

²⁴ VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 65.

²⁵ VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 53.

²⁶ VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 66.

²⁷ VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 65.

Y unos días más tarde, cargada de cierta aprensión, insiste “*todo esto para morirme sola, completamente sola. Si aunque estés cerquita, aunque te roces, aunque te aprietes con alguien... estás completamente sola.*”

Refiriéndose a los constantes viajes que marcaron la vida y la obra de Delhy Tajero, así como la de su compañera, Remedios Varo, dice M^a del Mar Lozano Bartolozzi que a ambas “*les crea un espíritu errante de cierto desarraigo (..) y las marcará con los años (..) con cierta nostalgia y como refugiadas en mundos propios y soñadores donde buscan su propia libertad y memoria histórica*”²⁸.

El viaje caracterizó al grupo de las denominadas “*modernas*”, dado su interés por lo que pasaba más allá de nuestras fronteras, lo que les llevó en muchos casos a residir durante alguna etapa de su vida en el extranjero. En este sentido Shirley Mangini escribe sobre *las modernas* que poblaban Madrid y otras urbes españolas: “*No todas aprendían idiomas, pero muchas viajaron por España y por otros países de Europa, en algunos casos gracias las becas de la Junta de Ampliación de Estudios (..) El hecho es que viajar siempre cambia radicalmente la perspectiva ante nuestro microcosmos*”²⁹. Este texto hace referencia a que el interés de conocimiento de la realidad que tenían estas *Evas modernas* no se limitó a lo que sucedía fuera de nuestras fronteras, sino que también exploraron espacios más próximos, a los cuales viajaban solas en muchos casos, cosa insólita hasta entonces para las mujeres de buenas costumbres. En ese período era un lugar común que el viaje a los lugares más recónditos era para cualquier artista algo imprescindible para encontrar lo mejor y más incontaminado del espíritu popular. Idea en torno a la que se generó en España durante en primer tercio del siglo una compleja amalgama de tradición y modernidad a la que la obra de Delhy Tejero no fue indiferente. Ella, como otros y otras artistas de su generación, viajó por pueblos y pequeñas ciudades buscando inspiración para obras como *Castilla*, tríptico realizado en 1932 con el que ganó una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, *La Zamorana* (1934), o *Mercado zamorano* (1934)³⁰, además del importante número de dibujos que realizó en para la serie de *Tipos populares* (1934). Desde el punto de vista estilístico en estas obras se

²⁸ LOZANO BARTOLOZZI, M. M. “Artistas plásticas españolas entre dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhi Tejero, Remedios Varo”, en CAMACHO, R. y MIRÓ, A (eds.) *Iconografía y creación artística. Estudios sobre identidad femenina desde las relaciones de poder*, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA). Málaga, 2001, p. 291.

²⁹ MANGINI, S. *Las modernas de Madrid*, Península. Barcelona, 2001, p. 78.

³⁰ “*la pintora se había documentado ampliamente con visiones directas y documentos gráficos de su tierra para realizar Mercado zamorano*”. ALCAIDE, J.L. y PÉREZ ROJAS, F.J. “Delhy Tejero (..) p. 26.

encuentran influencias que van desde el Art Decó al muralismo de Diego Rivera. Aunque años más tarde Delhy parece cansada de estos temas relacionados con lo etnográfico a los que denomina despectivamente “manteos”³¹, lo cierto es que en la década de 1930 respondían no sólo a una demanda de la clientela hispana, sino también a un gusto internacional de exaltación de lo regional y local³².

El hecho de que estos viajes tuvieran como destino lugares relativamente cercanos no impedía que constituyeran toda una aventura llena de dificultades para ellas. Una aventura en la que habían de enfrentarse a importantes tabúes, siendo el principal la inconveniencia social de que una mujer viajara sin compañía. Buen ejemplo de ello es un viaje que Delhy realizó en el año 1933 desde la ciudad de Zamora a Sejas, un pueblo del Aliste zamorano situado a unos 70 kilómetros de la capital, sin electricidad ni posada, donde fue con la intención de pintar. Cinco años más tarde la pintora escribe sus recuerdos de aquel viaje y dice refiriéndose al momento de su llegada al pueblo, tras un largo e incómodo viaje:

*“Me dejaron en la alcantarilla de la carretera con el maletín y la caja de pinturas. Cuando vi desaparecer el coche y me encontré sola en la carretera sin saber qué hacer, me dieron ganas de gritar al coche. Me pareció una terrible locura verme de noche en medio de la carretera.”*³³

Por tanto, la exploración de nuevos terrenos ante vedados para ellas, que rompían límites materiales y simbólicos, fue una característica de las denominadas *modernas* que comenzaron ser vistas practicando deportes, conduciendo automóviles, pero también como reconocidas científicas, escritoras, ejerciendo la política ó integradas en las vanguardias plásticas y literarias. En España el mejor exponente de este nuevo modelo de mujer fue el estudiado por Shirley Mangini en la conocida obra *Las modernas de Madrid*. Fueron mujeres que “se adscribieron a lo nuevo, participaron en movimientos de vanguardia (..) Integraron la generación que conquistó el voto femenino”³⁴.

³¹ “Cuando supe algo tuve que hacer mujeres con manteos que aún había quien las compraba, y creo yo que con las de Burgos liquido el último manteo” escribe en su diario en el año 1937, refiriéndose seguramente a los murales que realizó para el Hotel Condestable de Burgos. VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 63.

³² ALCAIDE, J.L. y PÉREZ ROJAS, F.J. “Delhy Tejero (..)”, p. 26.

³³ VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 44.

³⁴ HURTADO, A. “Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho”, en Iris M. Zavala (ed.) *Breve Hª feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Anthropos. Barcelona, p. 143.

Además de las características anteriormente citadas –independencia económica y cosmopolitismo- una serie de rasgos definían también a *la moderna* en lo que a su aspecto físico y a sus hábitos se refiere: *“la Eva moderna fuma y se maquilla”*³⁵, se viste y se peina con libertad. El cigarrillo en esos momentos es también un símbolo y se pone de moda entre las mujeres modernas *“por espíritu de independencia, por rebelión, porque la tradición prohibitiva nos pesa demasiado sobre los hombros”*³⁶. Por ello no resulta extraño que Delhy Tejero fumase, así como Maruja Mallo o Remedios Varo, todas ellas artistas de la misma generación. Del siguiente modo describe la también dibujante y amiga de Delhy a nuestra pintora durante sus años de coincidencia en la Academia de San Fernando:

*“Delhy, mujer guapa, era un tanto extravagante; la que más llamaba la atención por sus atuendos, confeccionados por ella misma, se pintaba las uñas de negro, y se cubría con una capa negra, lo cual unido a su pelo negro le daba un aspecto misterioso, fumaba en boquillas largas y cambió su nombre de Adela por Delhy, influida por cierto exotismo de la época y queriendo renunciar así a un pasado tradicional que la asfixiaba”*³⁷

No hay que minimizar el papel que tiene la moda como reflejo de los cambios sociológicos que en aquellos años se estaba viviendo en España. En este sentido, y en referencia a los cambios que se habían impuesto es la moda de los “felices 20” podía leerse en un artículo publicado en 1926 en la revista Blanco y Negro: *“nuestros vestidos y adornos son una afirmación de nuestros hábitos de trabajo (..) la brevedad de la falda y hasta el tan discutido cabello corto nos capacitan para todo tipo de labores”*³⁸. El atuendo era uno de los principales signos de una modernidad ideológica o estética, como se comprueba en la descripción que Pitti Bartolozzi, amiga y compañera de estudios de Delhy, hacía en una entrevista de sus preocupaciones estéticas que consistían en *“ponerme bien la boina, que aunque parece una cosa sin importancia es un gran problema”*, y seguía definiéndose así misma como *“modernista desde el piquito de la boina hasta la punta de los tacones”*³⁹. En este sentido habría que referirse también a la pintora Maruja Mallo que con su amiga, la que más tarde sería escritora Concha Méndez, escandalizaba a la buena sociedad al recorrer Madrid

³⁵ PÉREZ ROJAS, F. J. “Modernas y (..)”, p. 273.

³⁶ MUÑOZ, M. “Charlas del salón de té. Divagaciones sobre el cigarrillo”, *BN*, 17-09-1926

³⁷ LOZANO BARTOLOZZI, M. M. “Artistas plásticas españolas (..)” p. 296.

³⁸ REGINA, “Psicología de la moda”, *BN*, 10-04-1927.

³⁹ LOZANO BARTOLOZZI, M. M. “Artistas plásticas españolas (..)” p. 296.

sin el sombrero que en los años 20 aún era obligatorio para las mujeres de cierto estatus, asomándose a las tabernas donde éstas tenían prohibida la entrada.

No hay que considerar estos datos como superficiales o frívolos. Su importancia ha sido destacada también por Mangini cuando dice que *"la moderna no lo era sólo por su formación cultural, su vocación profesional y su conciencia política liberal (a veces feminista), sino también porque aplaudía los avances tecnológicos y reflejaba la modernidad en su aspecto físico y su modo de vestir"*.

La moderna lo era física e intelectualmente y además, en palabras de Clara Campoamor, tenía la suerte de ser consciente de que luchaba por su *"propio mejoramiento"*⁴⁰, por lo que solía tener también una posición ideológica-política progresista. En el caso de Delhy, como de buena parte de los y las intelectuales y artistas de la época, su ideología tiene como base una defensa a ultranza de la libertad que se concreta en un republicanismo y un antifascismo casi instintivo que se trasluce en buena parte de sus diarios⁴¹. A esto hay que añadir, como escribe M^a del Mar Lozano que Delhi *"defendía un feminismo particular"*⁴² que se trasluce en sus escritos y en muchas de sus posiciones vitales de ese período.

En España el número de mujeres que se saltaron las reglas dominantes constituyó una minoría estadísticamente insignificante, sin embargo el valor simbólico de esta figura fue grande. A finales de la década de 1920 el crítico de arte Manuel Abril respondía ante la estupefacción de una parte importante de la población ante la figura de la mujer moderna que esta era el signo de que *"ha pasado lector, el tiempo viejo y ha dado paso a otro nuevo"*. Unos años más tarde Margarita Neklen escribía en un artículo de revista que la figura de la *mujer moderna* reflejaba mejor el espíritu de la época que cualquier avance técnico o *"los rascacielos que dominan las nubes"*.

Durante la Segunda República este nuevo modelo de mujer tuvo un gran atractivo para las mujeres que formaban parte de los grupos más cultos y avanzados de la sociedad española. En este periodo histórico, en que los cambios legales que afectaban a las mujeres fueron de gran calado (principio de igualdad entre hombres y mujeres, ley de divorcio o derecho al voto), se hizo especialmente visible esta figura,

⁴⁰ CAMPOAMOR, C. *El derecho de la mujer*, Librería Beltrán. Madrid, 1936, p. 8. (Reed. Bilbao, Asociación Pro Defensa de la Mujer Clara Campoamor, 1991)

⁴¹ En sus escritos de la época de la guerra civil hay constantes comentarios despectivos hacia el general Franco y las consecuencias de su intervención y también contra el fascismo italiano. En este sentido escribe el 30 de octubre de 1937: *"qué pena ver esta dulce Italia a través de la niebla odiosa de la política (..). El grano enorme que les ha salido se extiende y lo cerca todo"*. VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines (..)* p. 64.

⁴² LOZANO BARTOLOZZI, M. M. "Artistas plásticas españolas (..)" p. 296.

encarnada por las mujeres que tenían un papel activo en el Parlamento, científicas, escritoras, artistas y una legión de maestras que lucharon por los derechos civiles y sexuales de las mujeres⁴³.

En España hubo dos espacios creados fundamentalmente para la formación intelectual de las mujeres. El primero fue la Residencia de Señoritas, institución vinculada a la cercana y famosa Residencia de Estudiantes de la calle Pinar que, como ésta, estaba fuertemente relacionada con la introducción de la modernidad y el desarrollo de las vanguardias en España⁴⁴. La segunda era el Lyceum Club, centro de reflexión y debate cultural que se creó siguiendo el modelo de los Lyceum londinenses y que llegó a tener cerca de quinientas socias⁴⁵. Carmen Baroja escribía refiriéndose al Lyceum madrileño: *“allí nos juntábamos todas o casi todas las mujeres que en Madrid habían hecho algo”*. Durante estos años ambas instituciones estuvieron dirigidas por María de Maeztu, figura fundamental en la educación de las mujeres españolas.

Aunque no hay documentación ni información directa o indirecta de participación de Delhy Tejero en las actividades del Lyceum Club madrileño⁴⁶, es evidente su relación con la Residencia de Señoritas, donde residió durante unos años trascendentales en su formación, consiguiendo *“vivir el en entorno institucionista (..) y salvarse así, poco a poco, de la educación más retrógrada”*⁴⁷. Entrar en San Fernando y trasladarse a la Residencia de Señoritas supuso para Delhy entrar en contacto con no sólo un nuevo círculo de amistades, sino una nueva forma de ver el mundo. El paso de Delhy por San Fernando coincidiendo con el periodo en la Residencia de Señoritas le permitió conocer personas que tenían o habrían de tener un peso en la cultura y participar en y actividades diversas. De esta época procede la amistad con Mariquiña Valle-Inclán⁴⁸, hija del conocido literato, con la escritora Marina Romero, y la relación

⁴³ LÓPEZ SÁNCHEZ, F. “Las mujeres en el siglo XX: cambios referidos a la sexualidad y a las relaciones interpersonales”, en Cuesta Bustillo, J. (dir.) *Historia de las Mujeres en España*. Instituto de la Mujer, 2003. T. IV, p. 109.

⁴⁴ Ambas difundieron las ideas de la Institución Libre de Enseñanza

⁴⁵ Mangini da esta cifra de socias para el año 1930, habiéndose constituido en 1926 con 151 mujeres. Mangini, S. “El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil” en *Asparkia* nº 17, Universitat Jaume I. Castellón, 2006, pp. 125-139

⁴⁶ Algunas pintoras de su generación, como Ángeles Santos y Maruja Mallo estuvieron relacionadas en mayor o menor medida con el Lyceum Club de Madrid.

⁴⁷ ALCAIDE, J. L. y PÉREZ ROJAS, F. J. “Delhy Tejero (..)”, p.16.

⁴⁸ Cuando las turbulencias políticas obligaban a la directora de la Residencia de Señoritas, María de Maeztu, a distribuir a sus pupilas por casas particulares, a Delhy le tocaba habitualmente en casa de don Ramón de Valle-Inclán.

con Salvador Dalí, Rafael Zabaleta y Alfonso Ponce de León, condiscípulos suyos en San Fernando, así como con las pintoras Remedios Varo Maruja Mallo o Pitti Bartolozzi. Esta última recuerda del siguiente modo el círculo de amistades de aquellos años:

“Teníamos amigos muy diversos (..) se contaba José Luís Florit, Gerardo Lizárraga con quien Remedios (Varo) contrajo matrimonio unos años después, Pedro Lozano, que luego fue mi marido (..) Otra buena amiga fue Maruja Mallo, un curso más adelantada, pero estábamos muy unidas por ser tan pocas (..) Delhy Tejero nos aparecía a diario con sombrero y capa negros, era muy divertida, íbamos siempre juntas, Delhy, Remedios (Varo) y yo”⁴⁹

La Residencia de Señoritas –en la que vivió entre 1928 y 1931- y la Escuela de San Fernando permitieron a Delhy contactar con un grupo de estudiantes de arte que constituirá una de las generaciones de mujeres artistas e intelectuales más interesantes en la historia del arte español. Todas ellas –Maruja Mallo, Remedios Varo, Pitti Bartolozzi, Rosario Velasco⁵⁰, Marina Romero, o Josefina Carabias- formaron parte del círculo de amistades más o menos íntimo de Delhy. Esta fue para la pintora también una etapa que le permitió conocer de primera mano la obra de reconocidas figuras de la intelectualidad. *“El Ateneo. D. Ramón. Roso de Luna. Gómez de la Serna. Unamuno”*, escribe bajo el epígrafe *“A GRANDES RASGOS: Algunas etapas de mi vida”*, al referirse a esos años.

La Resi no sólo facilitaba a la muchachas de provincias la posibilidad de estudiar en un ambiente adecuado, sino que se organizaban en ella un conjunto de actividades (conferencias de los más destacados intelectuales –hombres y mujeres-, conciertos visitas a museos, excursiones, etc..) en las que la cultura se convertía en un elemento vivo para las pupilas que en ella residían. En este sentido dice Shirley Mangini:

“(..) las oportunidades que gozaron las mujeres que vivieron en la Residencia de Señoritas entre 1915-1936 fueron definitivas para su formación como mujeres y como intelectuales. Las residentes no sólo recibieron una cultura sólida y moderna, sino que también tuvieron la oportunidad de estudiar y convivir con excelentes profesores españoles y extranjeros, algo entonces poco habitual en España”⁵¹.

⁴⁹ VARO, B. *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, FCE, Madrid-México, 1990, pp. 38-39.

⁵⁰ Con Rosario Velasco mantuvo la amistad tras la guerra, incluso uno de sus “Cuadernines” fue amadrinado con el nombre de “Rosario” en su honor.

⁵¹ MANGINI, S. *Las modernas de Madrid*, Península. Barcelona, 2001, p. 87.

La señal que este rico ambiente cultural y humano dejó en la vida y la obra de nuestra artista será reconocida por ella muchos años más tarde, de tal modo que aún en 1951 escribía *“me desperté pensando en la exposición que voy a hacer en la Residencia, claro, en lo que fue Residencia (..) pienso en aquel momento y todas las que vivían entonces conmigo están. (..) sigo pensando en la vida y amistades de entonces y todo lo que me rodea realmente por fuera y lo pensado por dentro me tienen en la época de estudiante”*.

Posiblemente la visión mítica del viaje como un elemento enriquecedor, como una experiencia que necesariamente ampliaba las fronteras del conocimiento, la necesidad de traspasar barreras de todo tipo, etc. procede en Delhy de esta época en que estuvo en la Residencia de Señoritas. No hay que olvidar que estando aún en *la Resí* solicitó por primera vez una beca a la Junta de Ampliación de Estudios para viajar que, como en ocasiones posteriores, le fue denegada⁵². En esto Delhy no fue una excepción, ya que *“las solicitudes de algunas de las mujeres mas conocidas del mundo cultural fueron denegadas: ..Margarita Neklen, Concha Méndez, M^a Teresa León ”*⁵³.

Puede concluirse, por tanto, que en estas décadas de los años 20 y 30 Delhy Tejero, como gran parte de las artistas conectadas con las vanguardias de este período con quienes estuvo vinculada por razones generacionales y de amistad, se ajusta al perfil de *“la mujer moderna”*. Como en otros países del entorno, en estos años se difundió esta figura en los núcleos urbanos de nuestro país con un éxito especial entre las mujeres que tenían relación con la cultura. En palabras de Amparo Hurtado⁵⁴, estas mujeres se caracterizaron por *“reinventarse una historia propia al vivir al margen de los esquemas preestablecidos acerca de las mujeres”*. En definitiva, fueron un grupo de mujeres procedentes de la burguesía que tuvieron la oportunidad de acceder a la educación y defendieron su vocación profesional: intelectuales, periodistas, pintoras, escultoras, escritoras, etc. que en España encarnaron un nuevo modelo femenino. Las razones del éxito de este modelo entre las intelectuales y artistas estaban claras:

⁵² La pintora solicitó becas de estancia en el extranjero ante la Junta de Ampliación de estudios en cinco ocasiones (años 1929, 1930, 1932, 1934 y 1935) y en todos los casos le fue denegada.

GUTIERREZ-CARBAJAL, I. *Pintura del siglo XX* (..) p. 137.

⁵³ MANGINI, S. *Las modernas de Madrid*, (..) p. 87-88.

⁵⁴ HURTADO, A. “Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho”, en Iris M. Zavala (ed.) *Breve H^a feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Anthropos. Barcelona, p. 140.

*“la imagen femenina moderna ofrecía muchas ventajas para las mujeres jóvenes que deseaban crear cultura. Expandió los límites de respetabilidad, vinculó el atractivo y la feminidad al movimiento y la actividad, y relacionó la independencia e incluso la rebeldía con modelos femeninos positivos”.*⁵⁵

Aunque la diferencia con la libertad de movimientos de los varones siguió siendo importante, las denominadas *modernas* lograron hacerse un cierto espacio en el ámbito cultural y su presencia fue no sólo bien vista, sino incluso buscada en los círculos de la intelectualidad más abierta y liberal.

Sin embargo, el éxito y la aceptación de la figura *la moderna* en ciertos círculos no puede hacernos creer que se impusiera sin ninguna resistencia. Todos los rasgos que la caracterizaban (búsqueda de la autonomía y mayor libertad de costumbres, reivindicación por ocupar un lugar propio en el espacio público y profesional, etc.) hicieron de la figura de *“la moderna”* un elemento peligroso para ciertos sectores que la consideraban incompatible con el mantenimiento de la familia según el estricto modelo patriarcal vigente en esas décadas en España. Por ello se generó una amplia literatura que, apoyándose en premisas pretendidamente científicas⁵⁶, desarrolló todo tipo de argumentos misóginos que buscaban poner en evidencia la existencia ámbitos naturales diferenciados para ambos sexos:

*“Se temía que si esos seres andróginos podían competir con los hombres y reemplazarlos en el trabajo, ¿no sería posible también que les quitaran el poder algún día? En España, los escritores misóginos desacreditan a la mujer moderna tildándola de antinatural y enemiga de la familia tradicional”*⁵⁷

A pesar de que estos planteamientos antifeministas eran socialmente dominantes en la España de la década de 1930, aparecieron cada vez respuestas más contundentes por parte de escritoras como Rosa Chacel. Sin embargo, sería la victoria del bando franquista en la contienda civil española la que desmanteló *el andamio de la libertad y la democracia*⁵⁸, cortando de raíz los avances que las mujeres españolas habían vivido y proscribió la figura de la *“mujer moderna”*, intentando incluso borrar las huellas de su anterior existencia.

Algunas de las antiguas condiscípulas y amigas de Delhy como Maruja Mallo o Remedios Varo vivieron el exilio, otras como Pitti Bartolozzi o la propia Delhy se vieron

⁵⁵ KIRKPATRICK, S. *Mujer* (..), p. 221.

⁵⁶ Desarrollaron estos argumentos antifeministas, entre otros científicos, médicos como Gregorio Marañón y Roberto Novoa Santos.

⁵⁷ MANGINI, S. *Las modernas* (..), p.

⁵⁸ MANGINI, S. “El Lyceum Club de Madrid (..) p. 137.

obligadas, como sucedió con Díaz Caneja y otros artistas varones ligados a la vanguardia, a vivir lo que se ha definido como el “exilio interior” que, lógicamente, afectó de modos variados a su trayectoria artística. El regreso de Delhy a España una vez finalizada la guerra civil no fue fácil para ella. De regreso a Toro, la pintora vivió de un modo doloroso el conservadurismo ideológico-social del momento de posguerra. Allí se siente controlada y observada como una extraña, tal como se recoge en las páginas del diario escritas tras su regreso: “Cruzar Santa Marina (la plaza de Santa Marina, en Toro) por el arco es perder una cantidad de energía que necesito para otra cosa. Estoy seguro que cruzar una selva virgen (..) no me produciría tanto nerviosismo. ¿Tendrán razón ellos? Pero no es tanta la diferencia (mía) con los demás. ¿Pues qué cosas extraordinarias llevo? Que un vestido sea un poco mas ancho o estrecho qué más dará (..). Y concluye con una frase que sintetiza la dureza de las condiciones socioculturales que *las modernas* que habían luchado por su libertad y por un cambio social se encontraron al finalizar la contienda: “Esto no solamente no ha cambiado nada sino que si cabe para mí está mucho peor”⁵⁹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. Catálogo de la exposición *Delhi Tejero. Una muchacha y una maleta*, Ayuntamiento de Zamora, Zamora, 1998.

ALCAIDE, J. L. y PÉREZ ROJAS, F. J. “Delhy Tejero, una artista de los años treinta” en AA.VV. *Delhy Tejero. 111 dibujos*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo. Madrid, 2005.

FUENTES GONZALEZ, I. *Delhy Tejero entre la tradición y la modernidad 1904-1936*, Diputación de Zamora. Zamora, 1998.

GUTIÉRREZ-CARBAJAL, I. *Pintura del siglo XX en Zamora*, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián Ocampo”. Zamora, 2005, pp. 135-162.

KIRKPATRICK, S. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)* Cátedra/Feminismos. Madrid, 2003.

LÓPEZ SÁNCHEZ, F. “Las mujeres en el siglo XX: cambios referidos a la sexualidad y a las relaciones interpersonales”, en Cuesta Bustillo, J. (dir.) *Historia de las Mujeres en España*. Instituto de la Mujer, 2003. T. IV, pp. 105-142.

LOZANO BARTOLOZZI, M. M. “Artistas plásticas españolas entre dos guerras europeas; Pitti (Francis) Batolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo”, en Camacho, R. y Miró, A (eds.) *Iconografía y creación artística. Estudios sobre identidad femenina desde las relaciones de poder*. Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), Málaga, 2001, pp. 289-328.

⁵⁹ VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines* (..) p. 224.

LUENGO LÓPEZ, J. "Tazas calientes manchadas de carmín. Mujeres de cafés en la bipolaridad moral del espacio público (1890-1936)", en *Asparkia* nº 17, Universitat Jaume I. Castellón, 2006, pp. 81-105

MANGINI, S. *Las modernas de Madrid*, Península. Barcelona, 2001.

MANGINI, S. "El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil", en *Asparkia* nº 17, Universitat Jaume I. Castellón, 2006, pp. 125-139.

PÉREZ ROJAS, F. J. Catálogo de la exposición *La Eva Moderna. Ilustración gráfica española, 1914-1935*. Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.

PÉREZ ROJAS, F. J. "Modernas y Cosmopolitas. La Eva Art Decó en la Revista Blanco y Negro", en Camacho, R. y Miró, A (eds.) *Iconografía y creación artística. Estudios sobre identidad femenina desde las relaciones de poder*. Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), Málaga, 2001, pp. 235-288.

VARO, B. *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Fondo de Cultura Económica. Madrid-México, 1990.

VILA, M. D. y SÁNCHEZ, T. (edit.) *Delhy Tejero, Los Cuadernines*, Diputación de Zamora, Zamora, 2004.