

forma, tipo de dedo y de uña; pero desgraciadamente apenas suministran alguna información acerca de las huellas dactilares.

El conjunto de los datos obtenidos caracterizan al individuo estudiado, y su comparación con otros pertenecientes a poblaciones cercanas y contemporáneas permiten encuadrarlo dentro del complejo racial de la Península. Se poseen a tal efecto series interraciales de la población mundial y otras del conjunto de la población de nuestro país, y el hecho de que en este Departamento de Paleontología el señor Bellón López —coautor con los firmantes del presente artículo de este estudio antropológico— tenga en avanzado estado trabajos de investigación sobre la población medieval de Sepúlveda, en Segovia, permitirá ampliar esta labor. No se olvide a este respecto que Colmenar Viejo pertenecía en el siglo XV a la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia y que fue repoblada por habitantes de la misma.

ANÁLISIS MICROBIOLÓGICO



LEVARON a cabo esta investigación doña Nieves Valentín, don Vicente Viñas y doña Pilar Díaz, del

Centro Nacional de Restauración de libros y Documentos.

Se contemplan en este capítulo los aspectos relativos a la colonización de la momia por microorganismos. Se hizo una toma de muestras del fragmento de sarcófago, momia y ambiente de la sala donde está depositada, y un control de las condiciones microclimáticas de luz, temperatura y humedad. Como resultado de estas investigaciones se ha logrado la identificación taxonómica de ele-



mentos contaminantes fúngico-bacterianos y la discriminación entre gérmenes que contenía originalmente la momia de los que proceden de contaminación ambiental. Estos resultados han permitido aportar datos sobre el estado de biodegradación, además de proporcionar valiosa información a la hora de detener el proceso destructivo en vistas a su conservación.

Se observaron en este estudio restos de insectos necrófagos, quedando pendiente el análisis de la fauna antomológica del cadáver.

ALGUNOS EJEMPLOS DE PALEOPATOLOGÍA

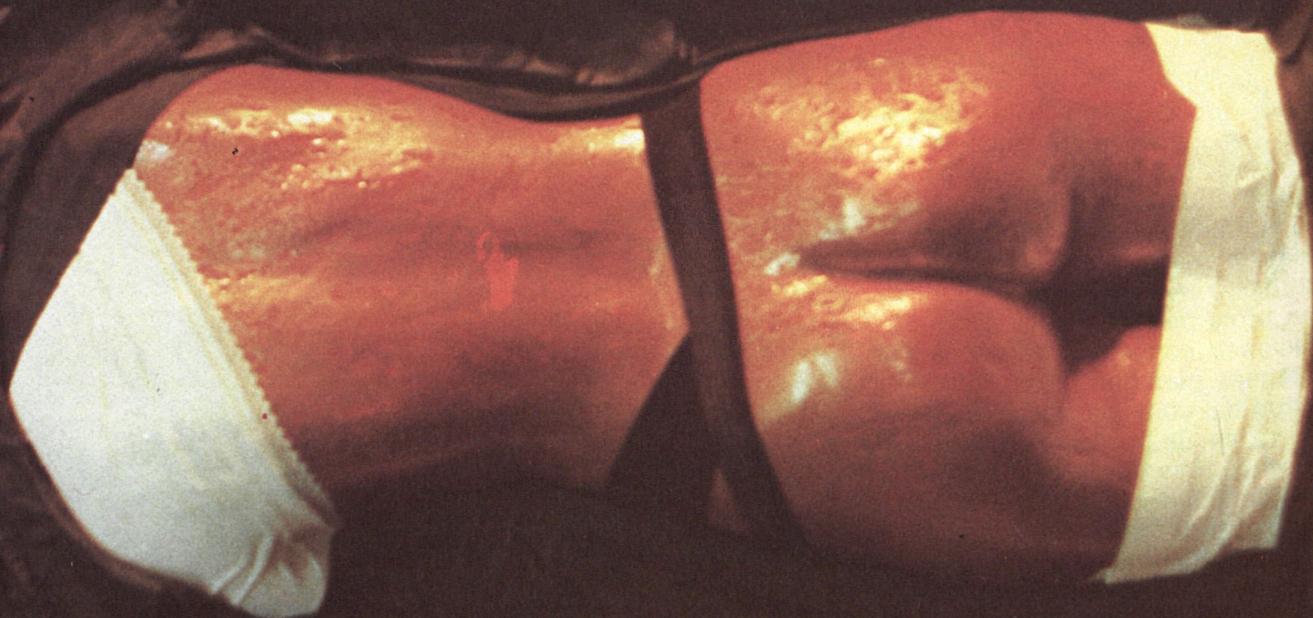


AS investigaciones se extendieron a otros restos esqueléticos que acompañaban a la momia, y que

fueron seleccionados por su interés paleopatológico. Entre los diagnósticos figuran osteopatías de naturaleza inflamatoria, degenerativa, procesos infecciosos, neoplasias, etc.



**Iglesia de la Asunción
de Nuestra Señora
de Colmenar**



EL
ARTE
EN
«CISNEROS»

CILLERO

UN SORPRENDENTE «PAJARO LIBIDINOSO» DEL ARTE ACTUAL

POR el momento (no se sabe nunca lo que puede hacer el mes próximo), Cillero trabaja con modelos vivos: las escayolas convirtiéndolas así en modernas Victorias de Samotracia pasadas por no se sabe qué derrota. Como «el aduanero Rousseau» que tomaba medidas de sastre a los que le encargaban un retrato, Cillero parte de una realidad de primera mano, elemental, para introducirnos luego en un mundo que, como hace Buñuel (a quien él cita expresamente en el curso de esta entrevista), puede llevarnos a los linderos entre la vida y la muerte. ¿Dónde estamos?

Cillero es nieto de un artesano valenciano, Dolz, que en su tiempo fue famoso constructor de muebles, y algo hay de su abuelo en él cuando «amuebla» su imaginación. Lector de Sade al que considera un monumento al sentido común, amante de los pájaros con los que se encuentra muchas similitudes, se autodefine como «un mediterráneo de Alfonso V el Magnánimo», lo que también supone amueblarse en el tiempo, a su manera.

Lo que puede ser su próxima etapa, no lo sabe nadie. Ni siquiera lo sabe él. Tampoco es fácil que lo sepa el público al que, con cierto ligero sadismo, gusta de que se deje engañar: «En una exposición celebrada al aire libre, cuenta, presentaba un cuadro que representaba una mujer amamantando a un niño y a un tigre...: «Mira, dijo una señora, esto es de los tormentos de la época de Felipe II».

Qué crueldad. La primera pregunta es: —Cillero, ¿cómo haces para convencer a tus modelos vivos de que se dejen escayolar? Y el pintor responde:

EL ARTISTA EN SU TALLER

(mano a mano con Lola Aguado)

L

A ventaja que tenemos con la modelo viva es que siempre puede ocurrir que se haya roto un tobillo yendo a esquiar, y entonces

la escayola no le cause impresión. Todo esto forma parte de una adaptación a un modo de expresarte, en el sentido de que a mí me gusta clarificar dentro del tema; no me sujeto al concepto tradicional lienzo-pincel-color; sino que busco una serie de formas que al espectador han de producirle una sensación equivalente, de manera que el espectador se integre mirando la obra con otra percepción, pero con la misma gratuidad con que puede mirar cualquier otro objeto. Depende de cómo se identifique con el tal objeto...

—Pero en estos momentos, ¿no estás haciendo escultura?

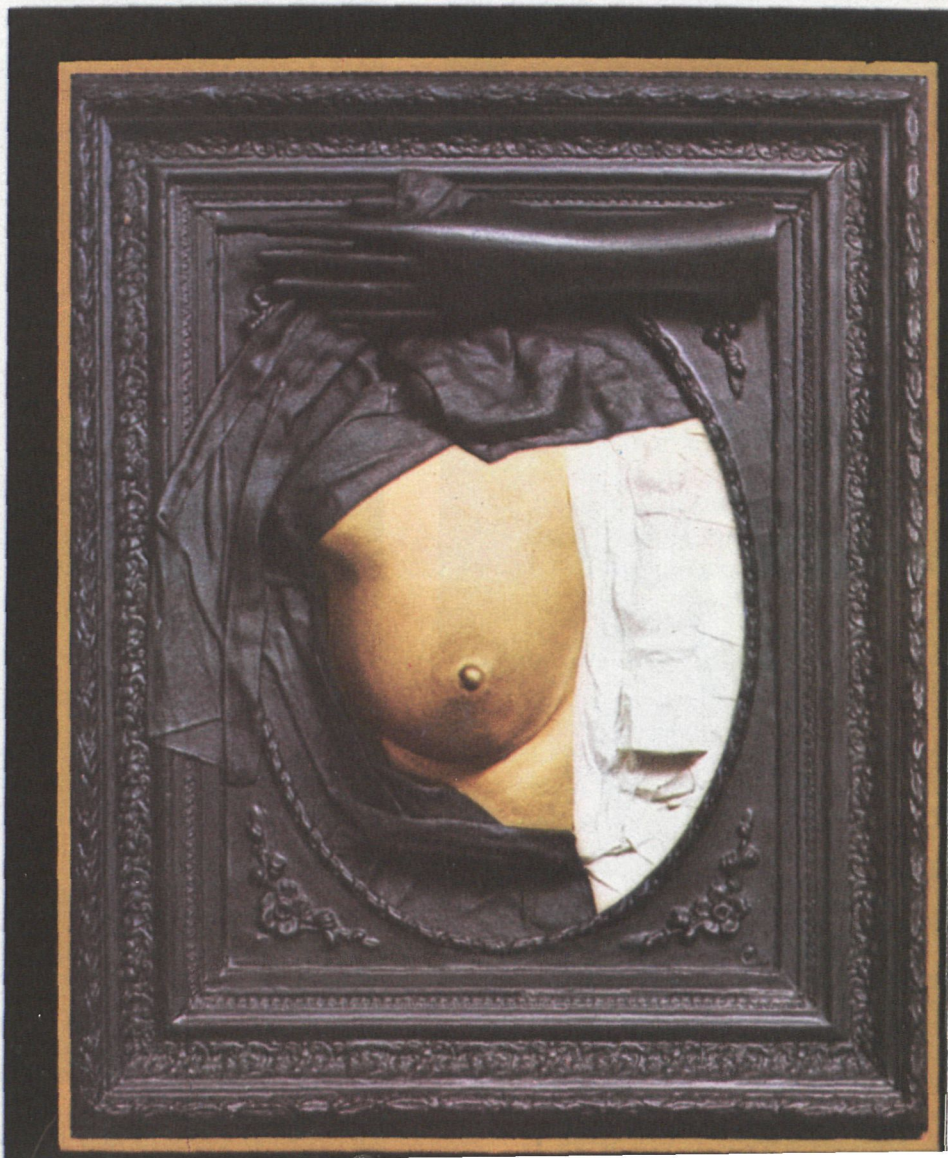
—La escultura siempre ha tenido una serie de grandezas y servidumbres. Una de sus grandezas ha sido la posibilidad total de crear un volumen. Los escultores modernos, sin embargo, han tendido a huir de ese volumen y a valerse luego de ese volumen para crear el espacio. El artista plástico pintor lo que busca utilizando ese soporte es más bien una tercera dimensión que un relieve, un altorrelieve. Con eso puede conseguir una serie de matices que luego se desprenderán con sus sombras, que actuarán a su vez sobre los propios soportes de esas sombras, con lo cual habrá una gradación... Vamos a suponer que con un negro intenso habrá una gradación de grises desde el gris oscuro más claro que recibe la luz hasta el que la provoca produciendo ese negro. Y en eso estoy actuando como pintor, no como escultor. Trabajé como escultor en el preparatorio de la carrera, como todo alumno de Bellas Artes. El preparatorio lo hice en Valencia y luego amplí estudios en Madrid, París y Roma. Pero todo aquello pertenecía a otro género de ideas mucho más clásico, aunque

me dio el suficiente método para hacer lo que hago ahora... Desconociendo ese sistema de vaciados, de moldeaciones, sería imposible que hubiese llegado a estas conclusiones.

—¿Cómo es la técnica que actualmente utilizas?

—En algunas ocasiones se me echó fama de artista *pop*, porque utilizo elementos más o menos de consumo y los integro en la obra como tales objetos. Pero esto no es nuevo. El propio Marcel Duchamp, al descontextualizar la tapa de un water, por ejemplo, puesta en una pared, demostró que aquello tenía otro aspecto, tenía un diseño, una proporción, una actuación. Mis pri-

meros ensayos fueron la integración de elementos más o menos populares, y todo surgió de una vez que me hice un pseudomodelo al igual que se los hacía el Greco, que tenía sus pequeñas maquetas de barro. Yo me hice un pseudomodelo para pintarlo, y cuando me planteé el problema de copiarlo me dije: «¡Qué tontería, pero si ya está pintado! Eso es lo pintado». En aquel caso no era una modelo viva. Eran zonas más o menos fragmentadas de maniquí con telas plegadas. Creo haber encontrado una expresión muy parecida a la que me apasiona del arte arqueológico con sus erosiones. A mí me entusiasma la Victoria de Samotracia y a lo mejor no me la explico con manos y cabeza. Me gusta tal y como está. Pero la escultura clásica obedece a unos cánones de ejecución, que, en este caso, es todo lo contrario. Yo soy más bien anárquico. Yo rompo los cánones. Yo tengo los míos. Quizá por tradición. Porque yo fui pensionado por la Diputación de



Valencia para terminar mis estudios en Roma. Fui pensionado igual que que Sorolla de «pintura-figura», que es la pensión quizá más importante. Entonces era más frecuente utilizar el modelo femenino que el masculino, y así, de repente, me encontré con eso.

»Y en cuanto al maniquí, yo no los considero falsos, los considero como "elementos de recuperación". Yo empleo el maniquí descontextualizado. Todo lo que muestra el maniquí es algo que es ajeno a él; ésta es la actuación normal del maniquí; la de estar mostrando una prenda, lencería, tela en bruto, etc., con la que luego se pueda hacer un traje. Yo muestro al maniquí tal y como es, con todo su patetismo. No creo que tenga relación con Gómez de la Serna. No. Yo he trabajado en otra dirección. Todo viene condicionado por el medio, las circunstancias. En Gómez de la Serna los maniquíes actuaban de una forma fetichista y en mí actúan como si fuera un color, un color de rojo de cadmio, por ejemplo... Como cuando te preguntas ante el cuadro y el pincel: "Bueno, ¿esto de qué lo pinto?" Hay quizá una especie de deformación profesional en todo ello. De todas maneras, yo, cuando estoy trabajando, no tengo presente el resultado. Sé lo que no quiero hacer, pero no sé lo que estoy haciendo. Voy "redomando" esa superficie... Muchas veces necesito un volumen mayor del que hay, o quizá menor... En cuanto a la arqueología clásica, se distinguía muy bien por el canon de sublimación de la belleza que representaba la mujer. Era más fetichista con la mujer que con el hombre. El hombre podía ser un guerrero, un discóbolo, etc. La mujer no. Todos los grandes escultores como Fidias, Praxiteles, Scopas, siempre atacan el tema mitológico cuando hablan de la mujer.»

—¿Y para ti la mujer es un mito también?

—Forma parte de un mito, de una tradición profesional. De un mito, porque me atrae muchísimo más una mujer que un hombre, y de una tradición, porque los modelos suelen ser femeninos.

—¿Y no sois los artistas... no sé cómo decirlo, poco humanos?

—Yo me considero ajeno a mi obra casi como tú misma. Unas veces me gusta más, otras menos.



Pero no estoy «ejerciendo» todo el día como artista. Es evidente que pienso mucho en el arte; me quedo ensimismado... Pero luego, en mis relaciones con los demás, soy otro.

—Manolo Vicent habla de ti como de un «pájaro nocturno».

—Más bien parezco una lechuza. Tengo una especial simpatía por la lechuza, pero el pájaro que especialmente me atrae es el mirlo. El mirlo negro me entusiasma. ¿Conoces ese poema americano sobre las muchas formas de mirar un mirlo?

LA VIDA DE UN ARTISTA ES DE UNA PLENITUD ABSOLUTA

—¿Tu vida tiene «espacios vacíos»?

—La vida de un artista es de una plenitud absoluta, total. Yo terminé la carrera de Bellas Artes al tiempo que el bachiller. Entonces me planteé qué iba a hacer. Es decir, no me lo planteé. No concibo la manera de vivir sin hacer arte; es una manera de realizarse el hombre haciendo arte, o, por lo menos, intentando hacer arte.

—Pero puede ocurrir que haya momentos en que no tengas ganas de hacer arte.

—Al contrario. Cuando he hecho algo de lo que estoy más o menos convencido, estoy deseando salir de ello para iniciar otra cosa, quitarme la etiqueta, buscar más. Es un mundo de investigación como puede serlo el de un biólogo.

—Y hasta ahora, ¿cuántas etapas puede decirse que ha habido en tu obra?

—Fundamentales, creo que han sido... Una de ellas fue soltar las amarras de lo que había aprendido. Haces una revisión rápida y abocas automáticamente a la solución lógica, que es el cubismo.

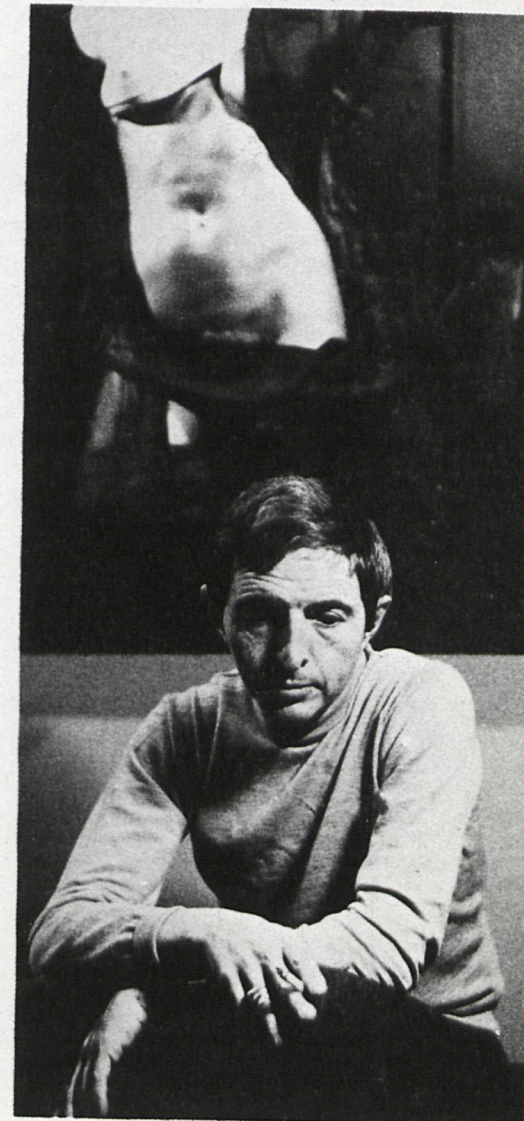
—¿Pero no estaba ya pasado en tu época?

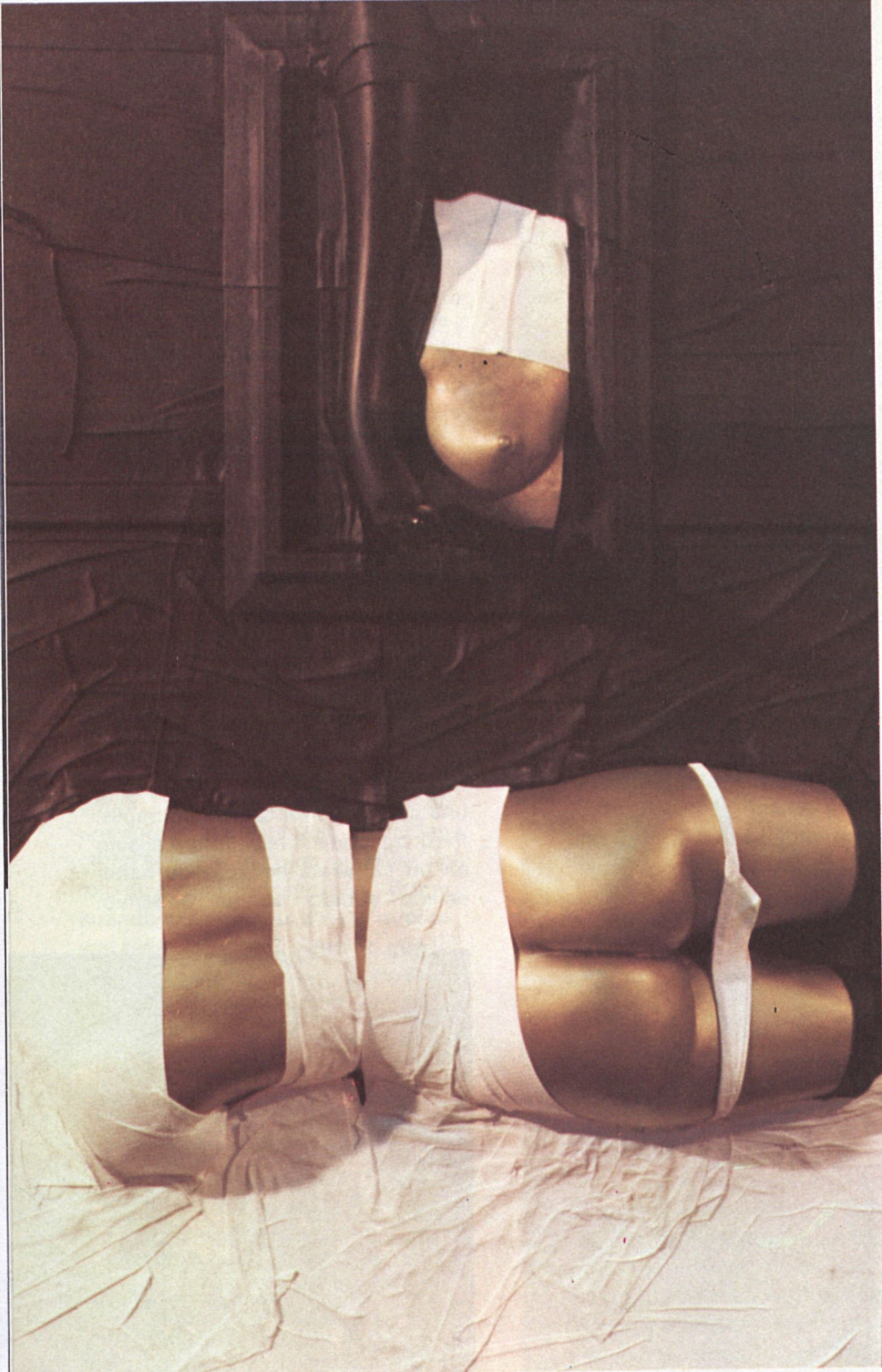
—Ser pintor cubista, hace veinticinco años, en una sociedad como Valencia e incluso en Madrid, era un alarde de audacia. El cubismo era el rigor con planteamientos menos superficiales. Lo que ahora se está pagando como valores establecidos, Juan Gris, por ejemplo, entonces eran bastante oscuro. En España era desconocida la vanguardia europea. Antes de la guerra hubo una especie de correlación con lo que

se hacía fuera, muy poco, casi polarizado en el expresionismo alemán más que en la bohemia francesa, con la que tuvo sus dificultades la genialidad de Picasso. En la España de mis estudios estaba el impresionismo, y muchos de nuestros libros de texto, incluyendo el «Summa Artis», acababan con eso.

—Lo que quería decir que el cubismo era como entrar en la vida con retraso.

Era una higiene mental; el cubismo higienizaba todos esos valores absolutos que no eran tan absolutos. Pasé por el cubismo con sus derivados de futurismo, planteamientos geométricos, etc. De eso aboqué a un formalismo que rematé en un mural de cuatrocientos metros cuadrados en una iglesia del puerto de Gandía. Con lo que se fueron las ganas de hacer informalismo en pequeño. Me pagaron cerca del medio millón por el mural, una cifra importante para entonces. Pero no podía hacer informalismo en un caballete después de haber estado subido en un andamio.





Cuando volví al caballete, esas imágenes informales se convirtieron en imágenes clásicas. Y de ahí pasé al Grotech Art, utilizando un vocablo asimilable a cualquier idioma que inventé yo. Hice un manifiesto en el sesenta y seis, cuando expuse en el Ateneo de Madrid. Después aboqué a objetos heteróclitos, hasta lo de ahora, que actúa sobre un solo cuerpo. Tras haber pasado por esa etapa, que, indudablemente, estaba llena de reminiscencias de luz y de color, aboqué a objetos más serenos. Los objetos heteróclitos fueron sere-

nándose y depurándose hasta el estado de ahora, en que actúa un solo cuerpo como molde directo; y luego, unas cuantas telas. Es decir, un estado de una gran sobriedad incluso en la utilización del color. Como mucho, hay tres colores en mis cuadros, un oro, un negro y un blanco.

—¿Eres un hombre sensual?

—Yo me considero hombre hedonista y algo epicúreo.

—¿Y ese hedonismo te satisface?

—Me parece una forma plena de vida

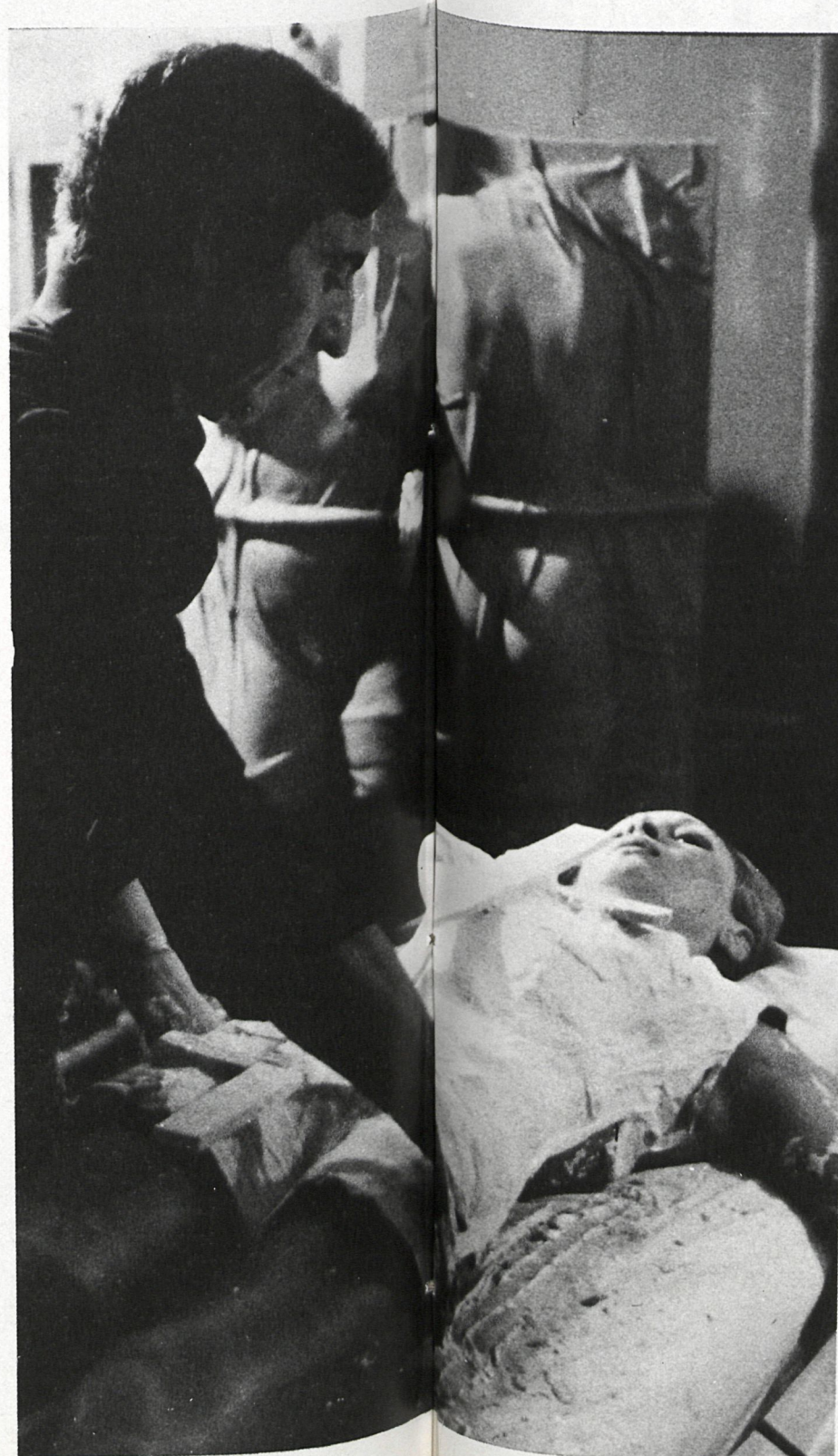
—¿No hay un elemento demencial en tu obra?

—Puede ser un elemento de perturbación toda ella.

—¿Crees que esa etapa de perturbación ha concluido o va a continuar?

—Como tal etapa, no sé si ha concluido. Posteriormente al informalismo hubo otra forma de ver todos estos objetos más higiénicos, una higiene visual más estricta, y fue prácticamente la aportación mía a la bienal de San Pablo. Es

lo que yo llamo el «gótico lavable»; y ese gótico lavable sigue, porque las pinturas son susceptibles de ser limpiadas. La exposición última. El Coleccionista, estaba reducida al amor y la muerte. Puede que luego quede menos patético, porque lo que sí me molesta es la reacción de la gente. Hay dos tipos de provocación visual: una, la trascendente, y otra, la anecdótica. La gente es fácil que se quede en lo superficial, en lo erótico. La imagen erótica es lo que menos me importa



en mi pintura. Me interesa más el conjunto con independencia de la anécdota.

—¿Y dónde está la muerte? Porque la muerte está en toda esta pintura; aunque no sé exactamente en dónde.

—La muerte está representada en todo lo que tiene vida. Hay muerte en el negro, en el oro, en el blanco. El oro tiene ese carácter de catacumba, de funeral, de momia, y, en forma más barroca, con cierta escatología de la muerte, está rela-

cionado el dinero, que también es oro.

—Después de esto, ¿sabes adónde vas?

—Voy a seguir trabajando. George Cukor preguntó una vez a Buñuel: ¿Qué vas a hacer en adelante? Y Buñuel le contestó: «Voy a seguir haciendo cine». Yo voy a seguir haciendo pintura, aunque no sé cuál.

Lola AGUADO

